অসমীয়া নাট্যালোচনা

সম্পাদনা
শৈলেনজিৎ শৰ্মা

চন্দ্ৰ প্ৰকাশ
পাণবজাৰ, গুৱাহাটী- ১

Asomiya Natyalochana : A collection fo essays on Assamese Drama, edited by Sri Sailenjeet Sarma & published by Sri Rajendra Mohan Sarma & Dr. Rabindra Mohan Sarma,Chandra Prakash, Jashwanta Road, Panbazar, Guwahati-1.

প্ৰকাশক : শ্ৰীৰাজেন্দ্ৰ মোহন শৰ্মা
ডাঃ ৰবীন্দ্ৰ মোহন শৰ্মা
চন্দ্ৰ প্ৰকাশ
যশোৱন্ত ৰোড, পাণবজাৰ,
গুৱাহাটী - ৭৮১ ০০১, অসম
ফোন নং ০৩৬১-২৫১১৯৪৬

দ্বিতীয় প্ৰকাশ : অক্টোবৰ, ২০০৯

মূল্য : ৪৮০.০০ টকা

অক্ষৰ বিন্যাস : শ্ৰীদিগন্ত চৌধুৰী

মুদ্ৰণ : কালাৰপ্লাছ
ৰাজগড়, গুৱাহাটী-৩
ফোন :৯৮৬৪০-৩৩৫২৯

অৰ্পণ

নাটকৰ সমালোচনা পঢ়ি ভাল পোৱা প্ৰতিগৰাকী
পঢ়ুৱৈৰ হাতত
লগতে
আমাৰ কাব্যম কাশ্যপ (সোণটো)লৈ

থোৰতে একাষাৰ

'অসমীয়া নাট্যালোচনা' সম্পূৰ্ণৰূপে উদ্দেশ্যমূলক গ্ৰন্থ। ইয়াত যিকেইখন নাটকৰ বিষয় অন্তৰ্ভুক্ত কৰি আলোচনা আগবঢ়োৱা হৈছে, সেইকেইখন গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় আৰু ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ স্নাতক (গুৰু আৰু সাধাৰণ) আৰু স্নাতকোত্তৰ মহলাৰ অসমীয়া বিভাগৰ পাঠ্যক্ৰমৰ অন্তৰ্ভুক্ত। সেয়েহে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰা কেইটামান নিৰ্দিষ্ট বিষয়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি গ্ৰন্থখন প্ৰস্তুত কৰা হৈছে। গ্ৰন্থখনত স্থান পোৱা প্ৰতিটো প্ৰবন্ধত বিশ্লেষণাত্মক পদ্ধতি প্ৰয়োগ হোৱা হেতুকে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ বিশেষ উপযোগী হ'ব বুলি আমি বিশ্বাস কৰোঁ। দুই-এটা প্ৰবন্ধ গৱেষণামূলক হোৱা বাবে কেতবোৰ নতুন তথ্য পোহৰলৈ আহিছে আৰু ইয়ে অনুসন্ধিৎসু পঢ়ুৱৈসকলক বিশেষভাৱে উপকৃত কৰিব। আমাৰদ্বাৰা নিৰ্ধাৰিত বিষয়বস্তু অনুযায়ী প্ৰবন্ধবোৰ প্ৰস্তুত হোৱাটো আমি বিচাৰিছিলোঁ আৰু তেনেভাৱেই কেতবোৰ প্ৰবন্ধ প্ৰস্তুত হৈ উঠিছে। অৱশ্যে দুই-এজন লেখকৰ অতিৰঞ্জিত লেখাবোৰ আমাৰ সম্পাদনা টেবুলত যিমান পাৰি পোনাই নিবলৈ চেষ্টাৰ ত্ৰুটি কৰা নাই। গ্ৰন্থখনৰ দুই-এটা প্ৰবন্ধত সংক্ষেপতে হ'লেও অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাবাহিকতা প্ৰকাশ পোৱাত অতিৰিক্তভাৱে আন আলোচনা দাঙি ধৰা নহ'ল।

সমালোচনা গ্ৰন্থ সম্পাদনা কৰাটো অতি কষ্টকৰ কাম। তদুপৰি সূচাৰুৰূপে সম্পাদনা কৰিবলৈ বিভিন্ন বিষয়ৰ ওপৰত যি বিস্তৃত জ্ঞানৰ প্ৰয়োজন আমাৰ তেনে জ্ঞানৰ অভাৱ। ভীমৰ গদাটো দাঙিবলৈ হ'লে ভীমৰ শক্তিখিনি আহৰণ কৰাটো উচিত। আমি তেনে শক্তিৰ অধিকাৰী নহওঁ। তথাপি সেই শক্তি আহৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা এৰি দিয়া নাই। আমাৰ এয়া একান্ত প্ৰচেষ্টা, একান্ত প্ৰয়াস আৰু আমাৰ একান্ত প্ৰচেষ্টাত অৰিহণা যোগাইছে প্ৰবন্ধ যোগানেৰে বিভিন্ন মহাবিদ্যালয়ৰ শিক্ষক-শিক্ষয়িত্ৰীবৃন্দই। গ্ৰন্থখন প্ৰস্তুত-কালৰপৰাই বিশেষভাৱে উদগনি যোগাই আহিছে নগাঁও ছোৱালী কলেজৰ অসমীয়া বিভাগৰ মুৰব্বী অধ্যাপিকা ড° মঞ্জু লস্কৰে। ড° লস্কৰ নিজেও এগৰাকী লেখিকা। ৰহা মহাবিদ্যালয়ৰ শ্ৰীৰাজশ্ৰী বৰাৰ লগতে তেজপুৰ মহাবিদ্যালয়ৰ শ্ৰীৰঞ্জন কলিতাই সময়মতে প্ৰবন্ধ যোগান ধৰি কৰ্মৰ অগ্ৰগতিৰ বিষয়ে সততে খা-খবৰ লৈ আমাক উৎসাহিত কৰিছে। ডিব্ৰুগড়ৰ কানৈ মহাবিদ্যালয়ৰ শ্ৰীমৃদুল শৰ্মাই 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নাটকখনৰ বিষয়ে গৱেষণামূলক প্ৰবন্ধ যোগান ধৰাত আমি কৃতাৰ্থ মানিছোঁ। গ্ৰন্থখনত সন্নিৱিষ্ট পূৰ্ব-

নিৰ্ধাৰিত বিষয়কেইটাৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰি বিভিন্ন মহাবিদ্যালয়ৰ শিক্ষক-শিক্ষয়িত্ৰীবৃন্দই আলোচনা আগবঢ়াবলৈ আগবাঢ়ি অহাত আমাৰ পৰিকল্পনা সাৰ্থক হৈছে।

'অসমীয়া নাট্যালোচনা' গ্ৰন্থখনত ছাব্বিছগৰাকী ব্যক্তিৰ প্ৰবন্ধ সন্নিবিষ্ট হৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত কেইগৰাকীমানৰ প্ৰবন্ধ সম্পাদনা কৰোঁতে বিশেষ সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰিব লগা হৈছে। অৱশ্যে তেওঁলোকৰ লেখন-কাৰ্যৰ স্বকীয় লেখন-ৰীতিটো যিমানদূৰ সম্ভৱ ধৰি ৰখাৰ প্ৰয়াস কৰিছোঁ। কেইটামান প্ৰবন্ধ নিৰ্দিষ্ট সময়তকৈ বহু দেৰিকৈ হাতত পৰা বাবে এইটো সংস্কৰণত স্থান দিব পৰা নগ'ল। পৰৱৰ্তী সংস্কৰণত তেওঁলোকৰ লেখাবোৰ প্ৰকাশ কৰা হ'ব।

আমি সম্পাদনা কৰা গ্ৰন্থখনৰ নাম 'আধুনিক নাট্য-পৰিক্ৰমা' ৰখাৰ কথা আছিল যদিও পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটকো প্ৰবন্ধ সংকলনটিত স্থান পোৱা হেতুকে ব্যাপক অৰ্থত 'অসমীয়া নাট্যালোচনা' শীৰ্ষক নামটো উপযুক্ত হ'ব বুলি বিবেচনা কৰি সেই নামটোৱে ৰখা হৈছে।

গ্ৰন্থখন প্ৰস্তুত কৰাৰ প্ৰাক্‌মুহূৰ্তৰপৰাই বিশেষভাৱে উদগনি দি থকা দুগৰাকী প্ৰধান ব্যক্তি হ'ল 'চন্দ্ৰ প্ৰকাশ'ৰ স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীৰাজেন্দ্ৰ মোহন শৰ্মা আৰু ডাঃ ৰবীন্দ্ৰ মোহন শৰ্মা। দুয়োগৰাকী ব্যক্তিৰপৰা পোৱা প্ৰেৰণাৰ ফলতে গ্ৰন্থখনে প্ৰকাশৰ মুখ দেখিবলৈ পালে। দুয়োগৰাকী ব্যক্তিলৈ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলোঁ। তদুপৰি আমি যিসকল ব্যক্তিলৈ পত্ৰ প্ৰেৰণ কৰি প্ৰবন্ধ যোগান ধৰিবলৈ আবেদন জনাইছিলোঁ তেওঁলোকেও আমাৰ আবেদন গ্ৰহণ কৰি প্ৰবন্ধ যোগান ধৰা হেতুকে এই চেগতে প্ৰতিগৰাকী ব্যক্তিলৈ কৃতজ্ঞতা জনালোঁ আৰু পৰৱৰ্তী সময়তো তেনে সহযোগ পাম বুলি আশা কৰিলোঁ। অধিবক্তা গিৰিধৰ চৌধুৰীৰ পৰা সততে পাই থকা সহায়ৰ বাবে কৃতজ্ঞতা জনালোঁ।

গ্ৰন্থখন পঢ়ুৱৈসমাজে আদৰি ল'লে আমি উৎসাহ পাম, আমাৰ শ্ৰমো সাৰ্থক হ'ব আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত এনেকুৱা গ্ৰন্থ প্ৰস্তুত কৰিবলৈ মানসিকভাৱে সাহস পাম।

শৈলেনজিৎ শৰ্মা

'প্ৰমীলা কুটিৰ'
পাঠশালা (মিলনপুৰ)
আগষ্ট, ২০০৯

বিষয়-ক্ৰমণিকা

পৌৰাণিক নাটক 'চম্পাৱতী' - এটি বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা

ড° মঞ্জু লস্কৰ

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই কেইবাখনো পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত নৰকাসুৰ (১৯৩০), বেউলা (১৯৩৩), নন্দদুলাল (১৯৩৫), চম্পাৱতী (১৯৩৫), কুৰুক্ষেত্ৰ (১৯৩৬), শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ (১৯৩৭), সাবিত্ৰী (১৯৩৯), ৰুক্মিণী হৰণ (১৯৪৯), সীতা (১৯৫২), দময়ন্তী (১৯৫২) আৰু সতী (১৯৬২) কম-বেছি পৰিমাণে মঞ্চসফল নাটক।

১৯২৬ চনত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'চম্পাৱতী' নাটক ৰচনা কৰে। ১৯৩০ চনত ই 'আৱাহন'ত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ পায় আৰু ১৯৩৫ চনত নাটক আকাৰে প্ৰকাশ কৰে। মহাভাৰতৰ 'অশ্বমেধ পৰ্ব'ৰ কাহিনীটোৰ অৱলম্বনত নাট্যকাৰে নাট্য-কাহিনীটো নিৰ্মাণ কৰিছে। নাটকখনৰ নায়িকা হ'ল লীলাৱতী। প্ৰাচীন অসমৰ নগাঁও অঞ্চলৰ ৰজা হংসধ্বজৰ ৰাজ্য চম্পাৱতী। অশ্বমেধ যজ্ঞৰ উদ্দেশ্যে ভীম আৰু অৰ্জুনে অশ্ব লৈ আহি চম্পাৱতী ৰাজ্যত উপস্থিত হয়। হংসধ্বজ ৰজাৰ বোৱাৰীয়েক লীলাৱতীয়ে সেই অশ্ব বন্দী কৰি পাণ্ডৱৰ সৈতে ৰণ আহ্বান কৰে। নাটকখনত লীলাৱতীৰ স্বদেশপ্ৰেম অতি সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে। নাট্যকাৰে হংসধ্বজ ৰজাৰ পুত্ৰ সুধন্বাৰ চৰিত্ৰটো অভিনৱ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। অন্য দুটা খল চৰিত্ৰ ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ আৰু সেনাপতি পুৰঞ্জয়ৰ শঠতা আৰু ষড়যন্ত্ৰই নাটকীয় কাহিনীভাগক জটিল ৰূপ প্ৰদান কৰাৰ লগতে নাটকখনৰ সংঘাত তীব্ৰতৰ কৰি তুলিছে। লীলাৱতী হ'ল সুধন্বাৰ পত্নী। সেনাপতি পুৰঞ্জয়ো লীলাৱতীৰ গোপন প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী। ৰজা হংসধ্বজৰ ইচ্ছা হ'ল তেওঁৰ কন্যা মালতীক সেনাপতি পুৰঞ্জয়লৈ বিয়া দিয়াৰ। আনহাতে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ইচ্ছা তেৱোঁ মালতীৰ পাণিগ্ৰহণ কৰি চম্পাৱতীৰ অধীশ্বৰ হ'ব। সেই উদ্দেশ্যে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে অভিসন্ধি কৰি সুধন্বাৰ চৰিত্ৰত মিছা অপবাদ-অভিযোগ সাব্যস্ত কৰি তপত তেলত পেলাই মৰোৱাৰ চেষ্টা কৰে। কিন্তু অভিসন্ধি ধৰা পৰে আৰু ধৰ্মৰ জয় হয়।

পৌৰাণিক নাটক :

বিষয়বস্তুৰ উৎস বা সংগ্ৰহস্থলৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নাটকক সাধাৰণতে তিনিটা ভাগত ভগাব পাৰি— পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক বা বুৰঞ্জীমূলক আৰু

সামাজিক। ইয়াৰ উপৰি ৰূপকলা বিষয়ক (Folk and Fairy Tales) আৰু কাল্পনিক (Phantasia) নাটক হিচাপেও শ্ৰেণীবিভাগ কৰিব পাৰি।

ইংৰাজী 'Mythology' শব্দৰ অসমীয়া প্ৰতিশব্দ হ'ল — পৌৰাণিক বিৱৰণ, আগৰদিনীয়া, কল্পিত কথা, দেৱতাদি-বিষয়ক বিৱৰণ, পুৰাণ শাস্ত্ৰ ইত্যাদি। পৌৰাণিক শব্দটোৰ লগত পুৰাণ শাস্ত্ৰৰ গভীৰ সম্বন্ধ আছে। পৌৰাণিক নাটক বোলোতে পুৰাণবৰ্ণিত বিষয়বস্তুক অৱলম্বন কৰি ৰচনা কৰা নাটককে সাধাৰণ তথা সহজ সংজ্ঞা হিচাপে ধৰা হয়। কিন্তু, এই ক্ষেত্ৰত এটা কথা মনত ৰখা উচিত যে পৌৰাণিক কাহিনী বুলি কওঁতে পুৰাণৰ আগৰ যুগৰ, অৰ্থাৎ বৈদিক যুগৰ কাহিনীবোৰো আহি পৰিব। তেনেস্থলত পৌৰাণিক নাটক বুলিলে 'পুৰাণ-বৰ্ণিত' বিষয় বুলি ধৰি ল'লে অসুবিধাৰ সম্মুখীন হ'বলগীয়া হ'ব। বেদ-ব্ৰাহ্মণাদিৰদ্বাৰা ৰচিত এনে অনেক কাহিনী আছে,- যিবোৰ অষ্টাদশ পুৰাণত বৰ্ণিত হোৱা নাই। তেনে কোনো কাহিনীৰ অৱলম্বনত যদি নাট্যকাৰে নাট ৰচনা কৰে সেই নাটকক কোন শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হ'ব- এই লৈ সমস্যাৰ সৃষ্টি হয়। যদিহে এনে কাহিনীক ঐতিহাসিক যুগৰ পূৰ্ববৰ্তীকালৰ কাহিনী বুলি ধৰা হয়, তেতিয়াহ'লে বহল অৰ্থত এইবোৰ নাটকক পৌৰাণিক নাটকৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব পৰা যাবনে? আনহাতে পুৰাণ বৰ্ণিত কাহিনী বুলি পৌৰাণিক শব্দটোৰ প্ৰয়োগ কৰিলে আন এটা সমস্যাও আহি পৰে। উদাহৰণহিচাপে, নন্দবংশৰ কাহিনী বা চন্দ্ৰগুপ্তৰ কাহিনী যদিও ঐতিহাসিক তথাপি ইয়াৰ বৰ্ণনা পুৰাণতো আছে। তেনে স্থলত পৌৰাণিক নাটকৰ সংখ্যা নিৰূপণ বৰ সহজসাধ্য নহয়। সেয়েহে নাটক পৌৰাণিক হয় নে নহয় নিৰূপন কৰিবলৈ হ'লে দুটি বিষয়ৰ প্ৰতি সতৰ্ক হ'ব লাগিব। প্ৰথমতে, কাহিনীটো পুৰাণ-বৰ্ণিত বা পৌৰাণিক যুগৰো আগৰ কাহিনী নেকি? দ্বিতীয়তে, পুৰাণ-বৰ্ণিত হোৱা সত্ত্বেও কাহিনীটোৱে ঐতিহাসিক কাহিনী বুলি স্বীকৃতি পাইছে নেকি? আটাইতকৈ বেছি গুৰুত্ব দিবলগীয়া কথা হ'ল পৌৰাণিক নাটক হ'বলৈ হ'লে পৌৰাণিকত্বৰ অন্তৰংগ লক্ষণ তাত নিহিত হৈ আছে নে নাই।

পৌৰাণিকত্বৰ বাহ্য লক্ষণ যদি পুৰাণ-বৰ্ণিত বা প্ৰাক্-পৌৰাণিক যুগৰ কাহিনী হয়, অন্তৰংগ লক্ষণনো কোনবোৰ— এই বিষয়ে আলোকপাত কৰা উচিত হ'ব। অলৌকিক ঘটনা তথা অতিপ্ৰাকৃত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সমাৱেশ বা সংযোগেই হ'ল পৌৰাণিক নাটকৰ অন্তৰংগ লক্ষণ। পৌৰাণিক কথাবস্তুত থাকে - সৃষ্টিতত্ত্বৰ কথা, দেৱলীলাৰ কাহিনী, দেৱানুগৃহীত ব্যক্তিৰ অলৌকিক মহিমাৰ কথা ইত্যাদি। পৌৰাণিক যুগ বুলিলেই আমাৰ মনত এটা ধাৰণা জাগে যে সেই সময়ছোৱাত মৰ্ত্যৰ দৰে স্বৰ্গও অতি বাস্তৱ; স্বৰ্গ আৰু মৰ্ত্যৰ মাজত ব্যৱধান থাকিলেও দুয়োলোকলৈ গমনাগমনৰ বাধা তেনেই কম, অমৰ্ত্যলোকৰ সৈতে মৰ্ত্যলোকৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক

থাকে, দেৱতাদিৰ জীৱন-যাত্ৰাৰ সৈতে নৰলোকৰ জীৱন-যাত্ৰা নানা ধৰণেৰে সম্পৰ্কিত, নৰলোকৰ প্ৰতিটো কাম-কাজ দেৱতাসকলৰদ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত, শাপভ্ৰষ্ট দেৱ-দেৱীসকলৰ অনেকেই নৰলোকত আহি জন্মগ্ৰহণ কৰে নতুবা দেৱতাসকলৰ কোনোজনে অংশ অৱতাৰৰূপে নৰলোকত আত্মপ্ৰকাশ কৰে। পৌৰাণিক যুগ বা পৌৰাণিক চেতনাৰ অন্য এক বিশিষ্ট লক্ষণ হ'ল অতিপ্ৰাকৃত জগতৰ ওপৰত বিশ্বাস। দৈৱ-বিধানৰদ্বাৰা অলৌকিকত্ব প্ৰকাশ কৰা হয় আৰু ইয়াৰ ওপৰত থকা অগাধ বিশ্বাসকে পৌৰাণিকত্বৰ প্ৰাণধৰ্ম বুলি ক'ব পৰা যায়।

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে অতি প্ৰাকৃতৰ বৰ্ণনা অকল পৌৰাণিক নাটকতে যে থাকে এনে নহয়, অপৌৰাণিক নাটকতো কম-বেছি পৰিমাণে থাকে। আমাৰ দেশৰ ঐতিহাসিক যুগৰ সাধু-সন্তসকলৰ চৰিত্ৰক লৈ লিখা নাটকবোৰত প্ৰায়ে অতিপ্ৰাকৃতৰ অৱতাৰণা অপৰিহাৰ্য হিচাপে প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। স্মানকি, খ্ৰীষ্টান সাধু-সন্তসকলৰ জীৱন-চৰিততো অতি প্ৰাকৃত জগতৰ অলৌকিক উপলব্ধি, অতিলৌকিক গতিবিধি, দেৱ-দেৱীৰ আৱিৰ্ভাৱ অত্যন্ত সুন্দৰকৈ পৰিলক্ষিত হয়। তেনেস্থলত একে অতিপ্ৰাকৃতৰ ব্যৱহাৰ হ'লেই যে পৌৰাণিক নাটক হ'ব এই কথাটো একে আষাৰে কোৱা সম্ভৱ নহয়। সেই ফালৰপৰা পৌৰাণিক নাটকক দুটা উপৰিভাগত ভাগ কৰিব পৰা যায়— দেৱ-দেৱীৰ লীলাবিষয়ক আৰু দৈৱ নিয়ন্ত্ৰিত অথবা দৈৱ শক্তিসম্পন্ন মানুহৰ জীৱন সমন্বিত কিশোৰ কাহিনী। তুলনামূলকভাৱে দৈৱ নিয়ন্ত্ৰিত, অৰ্থাৎ দৈৱাভিশপ্ত বা দেৱানুগৃহীত বা দৈৱশক্তিসম্পন্ন নৰলোকৰ কাহিনীয়েই পৌৰাণিক নাটকত আটাইতকৈ বেছিকৈ দেখা পোৱা যায়। Encyclopedia of Mythology ৰ পাতনিত Robert Graves য়ে লিখিছে - "One constant rule of Mythology is that whatever happens among the Gods above reflects the events on earth." — অৰ্থাৎ পৌৰাণিক কাহিনীত দেৱ-দেৱতাৰ ইচ্ছা অনুযায়ী দেৱতাৰ কাৰ্যৰ প্ৰতিফলন পৃথিৱীবাসীৰ ওপৰত পৰিব লাগিব। উক্ত বৈশিষ্ট্যৰ বাবেই পৌৰাণিক নাটকৰ এটা বিশিষ্ট লক্ষণ হিচাপে ধৰ্মমূলকতা বা ভক্তিৰ সাত্মকতাক ধৰা হয়। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ জীৱনত যিমান দ্বন্দ্ব-সংঘাত, বাধা-বিপত্তি, দুঃখ-দুৰ্দশাই আগুৰি নধৰক কিয় অৱশেষত সকলো দৈৱানুগত্যত পৰ্যৱসিত হয়, সকলো দুঃখ-দুৰ্দশা, যন্ত্ৰণা বা বেদনা দৈৱৰ কৃপাত পৰমানন্দত পৰিণত হয়। সেইকাৰণেই সমালোচকসকলে পৌৰাণিক নাটকত ট্ৰেজেদি ৰস নিষ্পন্ন কৰা অসম্ভৱ বুলি মতামত দিছে। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মৃত্যু আপাতদৃষ্টিত যিমানেই শোচনীয় হৈ প্ৰকাশ নহওক কিয়, - সেই মৃত্যুৱে কঢ়িয়াই আনে মুক্তি। মৃত্যু হ'ল মুক্তিৰ নামান্তৰ। তেনে ক্ষেত্ৰত দৰ্শক-পাঠকৰ হৃদয়ত ট্ৰেজেডি জাগি উঠা সম্ভৱ নহয়।

পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ উদ্দেশ্য ঃ

প্ৰাচীন কালৰেপৰা ধৰ্মৰদ্বাৰা মানৱ-সমাজ প্ৰভাৱান্বিত হৈ আহিছে। ধৰ্মকেন্দ্ৰিক নাট্যাভিনয়ে দৰ্শকক আকৰ্ষিত কৰে। ভাৰতবৰ্ষ এখন ধৰ্মপ্ৰধান দেশ। ভাৰতীয় জীৱন আৰু সংস্কৃতি ধৰ্মৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি পৰিচালিত হৈ আহিছে। পৌৰাণিক ধৰ্মীয় গ্ৰন্থবোৰত দেৱ-মহিমাজ্ঞাপক কাহিনীৰ ৰস ভাৰতীয় হিন্দুৰ মৰ্মে মৰ্মে প্ৰবাহিত। ভাৰতীয় জনসাধাৰণৰ মনত ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ আখ্যানে এনেদৰে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আছে যে বৰ্তমানো দৈনন্দিন জীৱনত তেওঁলোকে সেই মহান গ্ৰন্থবিলাকৰ নীতি আৰু আদৰ্শক শ্ৰদ্ধাসহকাৰে মানি লৈছে। প্ৰাচীন কালৰ সাহিত্যৰাজি সংস্কৃত সাহিত্য নতুবা বৈষ্ণৱ সাহিত্যলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে নাটকেই হওক বা শ্ৰব্য কাব্যই হওক সকলোৰে উৎস হৈছে পৌৰাণিক আখ্যানসমূহ। পৌৰাণিক আখ্যানসমূহত এখন অলৌকিক আধ্যাত্মিক জগতৰ বৰ্ণনা আছে। সৰ্বসাধাৰণে আধ্যাত্মিক জগতখনত ঘটা সকলো ঘটনাকে অকপটে বিশ্বাস কৰে। কোনো যুক্তিয়ে তেওঁলোকৰ আধ্যাত্মিক অনুভূতিক জোকাৰি পেলাব নোৱাৰে। যুক্তিবাদ আৰু বৈজ্ঞানিক প্ৰভাৱে শিক্ষিতসকলৰ অংশবিশেষক প্ৰভাৱান্বিত কৰিলেও হাজাৰ হাজাৰ বছৰৰ ধৰ্ম-সংস্কাৰৰপৰা সমূলাংশক আঁতৰাব পৰা নাই। সহজ বিশ্বাস আৰু ভক্তিৰসক সমূলঞ্চে উচ্ছেদ কৰিব নোৱৰাৰ কাৰণেই, ধৰ্মৰ প্ৰতি থকা একান্ত অনুৰাগ আৰু বিশ্বাসৰ শাশ্বত মূল্যবোধক গুৰুত্ব আৰোপ কৰি নাট্যকাৰসকলে পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰে। "দৰ্শকৰ অন্তৰত নিহিত হৈ থকা আধ্যাত্মিক আকুতিক পৰিতৃপ্ত কৰি ধৰ্মীয় মনোভাৱক পৰিপুষ্ট কৰাই পৌৰাণিক নাটকৰ মূল উদ্দেশ্য।"[১]

পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ সুবিধা ঃ

পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ কেইবাটাও সুবিধা আছে। প্ৰথম সুবিধা হ'ল, নাট্যকাৰে অনায়াসে পৌৰাণিক গ্ৰন্থসমূহৰপৰা চৰিত্ৰ তথা কাহিনী গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। পৌৰাণিক গ্ৰন্থসমূহত থকা চৰিত্ৰবোৰ সুস্পষ্ট আৰু কাহিনীবোৰ স্বয়ংসম্পূৰ্ণ। সেয়েহে নাট্যকাৰে ইয়াৰ অকণো সাল-সলনি নকৰাকৈ নতুবা কল্পনাৰ প্ৰলেপ নসনাকৈয়ো নাটকীয় ৰূপ দিব পাৰে। দ্বিতীয়তে, নাট্যকাৰে কল্পনাৰ ব্যৱহাৰো প্ৰয়োজন সাপেক্ষে কৰিব পাৰে। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ সতৰ্ক থাকিব লাগিব,- যাতে মূল আখ্যানটোৰ বিকৃতি নঘটে নতুবা মূল চৰিত্ৰৰ

---

[১] সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসংগ, ১৯৮৩, পৃষ্ঠা- ১১৮

গাম্ভীর্য তথা ব্যক্তিত্ব বিনষ্ট নহয়। কিয়নো সৰ্বসাধাৰণৰ মনত আগৰেপৰা পৌৰাণিক আখ্যান আৰু চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে একোটা নিৰ্দিষ্ট ধাৰণা থাকে। সেই ধাৰণাত আঘাত পৰিলে সৰ্বসাধাৰণে গ্ৰহণ কৰিবলৈ অসুবিধা পাব আৰু তাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ কমি যাব। পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ তৃতীয় সুবিধা হ'ল — দৰ্শকৰ ৰুচিক ৰূপায়ণ কৰাৰ সুযোগ। সাধাৰণতে দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ চাঞ্চল্যজনক ঘটনা, দুঃসাহসিক কাৰ্য, বীৰত্বপূৰ্ণ ব্যক্তিত্ব আৰু ৰোমান্টিক চৰিত্ৰৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ থাকে। পৌৰাণিক নাটকত এইবোৰ ফুটাই তোলাৰ সুবিধা আটাইতকৈ বেছি। মানৱ মনৰ সহজাত আৱেগক ৰূপ দি সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শক-শ্ৰোতাক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটকত সুবিধা পায়। পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ চতুৰ্থ সুবিধা হ'ল — আধ্যাত্মিক তৃপ্তি সাধন কৰা। পৌৰাণিক আখ্যানসমূহত ধৰ্মীয় ভাব নিহিত হৈ আছে। সমাজত নৈতিক দিশৰ উন্নতিৰ বাবে ধৰ্মীয় আদৰ্শ আৰু শিক্ষাৰ অতীব প্ৰয়োজন। নাট্যকাৰে পৌৰাণিক আখ্যানৰপৰা নৈতিক শিক্ষা প্ৰদানৰ বাবে এই আদৰ্শ গ্ৰহণৰ সুবিধা ল'ব পাৰে। পঞ্চমতে, দৰ্শকৰ হৃদয়ত পৌৰাণিক নাটক গ্ৰহণৰ বাবে ইতিমধ্যে প্ৰস্তুত হৈ থকা মানসিক জগত এখন পায়। পৌৰাণিক আখ্যানসমূহৰ লগত দৰ্শক-শ্ৰোতা আগৰেপৰা পৰিচিত, তেনে এখন জগতৰ ছবি তেওঁলোকৰ হৃদয়ত গভীৰভাৱে অংকিত হৈ থাকে। তেনে এখন ধৰ্মীয় ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত হৈ থকাৰ বাবে দৰ্শকে স্বাভাৱিকভাৱে পৌৰাণিক নাটকলৈ আকৰ্ষণ অনুভৱ কৰে।

পৌৰাণিক নাটকৰ বিশেষত্ব ঃ

পৌৰাণিক নাটকৰ নিজস্ব কিছুমান বৈশিষ্ট্য আছে; যাৰবাবে এই নাটকবোৰ বুৰঞ্জীমূলক নতুবা সামাজিক নাটকৰপৰা পৃথক। এই বিশেষত্বসমূহৰ বিষয়ে এটি আলোচনাৰ বাট মুকলি হৈ আছে।

মানুহৰ মনৰ মাজৰ শিশু মনটোৱে সাধুকথাৰ পৰীৰ দেশৰ কাহিনী শুনাৰ হাবিয়াস কেতিয়াও পৰিত্যাগ কৰিব নোৱাৰে। বাস্তৱত নঘটা কল্পনা-জগতৰ কথাবোৰ এই মনটোৱে স্বাভাৱিকভাৱেই গ্ৰহণ কৰে শিশু মনৰ সৰলতাৰে। ধৰ্মপুথি আৰু কিম্বদন্তিৰপৰা লোৱা কাহিনীক নাট্যৰূপ দিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে সৰ্বসাধাৰণৰ মানসিক জগতখন আগত ৰাখে। মানুহৰ মনৰ মাজত নিহিত হৈ থকা আধ্যাত্মিক অনুভূতিক তৃপ্তি প্ৰদান কৰিবলৈ তেওঁলোকে পৌৰাণিক নাটকত কিছুমান বিশেষত্ব আৰোপ কৰে। থোৰতে এই বিশেষত্বসমূহ হ'ল — ধৰ্মমূলক আখ্যানৰ প্ৰাধান্যতা, অলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক ঘটনাত গুৰুত্ব আৰোপ, প্ৰাচীনকালৰ জীৱন ধাৰণৰ চিত্ৰণ, দৈৱ আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ, অধৰ্মক বিনাশ কৰি ধৰ্মক প্ৰতিষ্ঠা কৰা আৰু সমাজত নৈতিক আদৰ্শৰ শিক্ষা প্ৰদান কৰা।

ধৰ্মমূলক আখ্যানক উৎস হিচাপে লৈ পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰা হয়। সেইবাবে নাট্যকাৰ সততে সাৱধান হ'বলগীয়া হয় যাতে পৌৰাণিক কাহিনীক নাটকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰোঁতে কাহিনীৰ বিকৃতি নঘটে। পৌৰাণিক নাটক এক প্ৰকাৰৰ কলা; কলাৰ সৌন্দৰ্য প্ৰদানৰ বাবে কল্পনাৰ অভিনৱত্বৰ প্ৰয়োজন। কিন্তু কল্পনাৰদ্বাৰা অভিনৱত্ব প্ৰদান আৰু পৌৰাণিক ধৰ্মীয় বিশ্বাসৰ নিখুঁত ৰূপায়ণ এই দুয়োটা একেলগে কৰা কষ্টসাধ্য কাম। নিপুণ নাট্যকাৰে মূল ঘটনাৰ বিকৃতি নঘটোৱাকৈ কল্পনাৰ বোল সানি প্ৰচলিত কাহিনীত নতুনত্ব আৰোপ কৰিব পাৰে। তেওঁ সততে সতৰ্ক হৈ থাকিব লাগিব যাতে দৰ্শকৰ হৃদয়ত আগৰেপৰা বদ্ধমূল হৈ থকা ধাৰণাত আঘাত নহয়। কিয়নো ধৰ্মীয় আখ্যানৰ বিকৃতি ঘটিলে পৌৰাণিক নাটকৰ আবেদন বিনষ্ট হ'ব।

পৌৰাণিক নাটকত অলৌকিকতা আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক ঘটনাত বৰকৈ গুৰুত্ব দিয়া হয়। ধৰ্মীয় আকাংক্ষাক পৰিতৃপ্ত কৰাৰ উদ্দেশ্যে অতিলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক ঘটনাৰ সমাৱেশ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা আহি পৰে। অলৌকিকত্ব আৰু অতিপ্ৰাকৃতিকতাই হ'ল পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰাণ। ইয়াৰ প্ৰয়োগত পৌৰাণিক নাটকৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা পৰে। এইক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰ সতৰ্ক থাকিবলগীয়া হয় যাতে দৰ্শকে নাট্য-কাহিনীৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত অসুবিধা নাপায়। কৃতী নাট্যকাৰে সংযোগ আৰু বিয়োগৰ সফল ৰূপায়ণৰদ্বাৰা কলাৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰাখি উৎকৃষ্ট পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰিব পাৰে।

পৌৰাণিক নাটকত দৈৱ আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ দেখুওৱা হয়। ভাৰতীয় ধৰ্ম আৰু দৰ্শনত কৰ্মফল, ভাগ্যচক্ৰ, নিয়তি বা দৈৱক বিশ্বাস কৰা হয়। ভাৰতীয় ধৰ্ম-বিশ্বাস মতে, মৃত্যুতেই সকলো শেষ নহয়। এই জগতত কৰা কামৰ ফল পিছৰ জনমত ভোগ কৰিব লাগে। মানুহে নিজে কৰা কামৰ বাবে নিজে দায়ী। সুকৰ্মৰ সুফল আৰু দুষ্কৰ্মৰ দুৰ্ভোগ ভাৰতীয় ধৰ্মত বিশ্বাস কৰা হয়। ধৰ্মীয় গ্ৰন্থত সন্নিৱিষ্ট আখ্যানসমূহত ব্যক্তিৰ কৰ্মজীৱন আৰু মৃত্যুৰ পাছত লাভ কৰা কৰ্মফলৰ সুন্দৰ বৰ্ণনা আছে। ভাৰতীয় ধৰ্মই ভাগ্যক বিশ্বাস কৰে। মানুহৰ নিজৰ ভাগ্যৰ ওপৰত কোনো হাত নাই। দৈৱ বা ভাগ্যচক্ৰ,- যাক নিয়তি বোলা হয়, সি মানুহক পৰিচালনা কৰে। মানুহ যেন দৈৱৰ হাতৰ পুতলা। পুতলা নাচত সূত্ৰধাৰে মঞ্চৰ আঁৰত থাকি যেনেদৰে পুতলা নচুৱায়, দৈৱই তেনেদৰে অদৃশ্য হাতেৰে পৃথিৱীবাসীৰ ভাগ্য নিয়ন্ত্ৰণ কৰে।

পৌৰাণিক নাটকত অধৰ্মক বিনাশ কৰি ধৰ্মক প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়, লগতে সমাজত নৈতিক শিক্ষা দিয়াৰ দায়িত্বও স্বীকাৰ কৰা হয়। সৰ্বসাধাৰণৰ হৃদয়ত ধৰ্মৰ প্ৰতি শিপাই থকা গভীৰ বিশ্বাস, শ্ৰদ্ধা আৰু ভক্তিক আগত ৰাখি নাট্যকাৰে

এই কাৰ্য কৰে। এই শ্ৰেণীৰ নাটকত নাট্যকাৰৰ সামাজিক দায়বদ্ধতা পালন কৰাৰ সুবিধা প্ৰচুৰ। তেওঁৰ উদ্দেশ্য যিহেতু সমাজক নৈতিক শিক্ষা প্ৰদান কৰা, সেইবাবে নাটকৰ আখ্যান আৰু চৰিত্ৰৰ মাজত সত্য আৰু অসত্যৰ দ্বন্দ্বৰ মাজেৰে ধৰ্ম আৰু অধৰ্মৰ মাজত সংঘৰ্ষৰ সৃষ্টি কৰি সত্য-শিৱ-সুন্দৰক প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু সৰ্ব-সাধাৰণৰ মনৰ গভীৰত ধৰ্মৰ ধাৰণা সুমুৱাই দিবলৈ যত্ন কৰে। মাত্ৰ ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে মনত ৰাখিব লাগিব যে পৌৰাণিক নাটক এক প্ৰকাৰৰ কলা। নহ'লে দেৱ-দেৱতাক লৈ পৌৰাণিক আখ্যানৰ পোনপটীয়াকৈ ৰচনা কৰিলে ই নাটক নহৈ বৰ্ণনাতহে পৰিণত হ'ব।

পৌৰাণিক নাটকত প্ৰাচীন কালৰ জীৱন-ধাৰণৰ চিত্ৰণ এটা দুৰূঢ় কাৰ্য বুলিব পাৰি; কিয়নো পৌৰাণিক জগতখনৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা কাৰো নাই। সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ মতে, "পৌৰাণিক জগত এখন বিচিত্ৰ জগত; য'ত বাস্তৱ অবাস্তৱ, প্ৰাকৃত আৰু অতিপ্ৰাকৃতৰ প্ৰভেদ নাই আৰু যিখন জগতৰ বিষয়ে ইতিহাসতো সম্যক জ্ঞান নাই।"[২]

সেয়েহে পৌৰাণিক আখ্যানসমূহত থকা চৰিত্ৰত আচাৰ-আচৰণ, আদৱ কায়দা, সাজ-পোছাক, ব্যৱহাৰ-পাতি আদিৰ বিষয়ে ৰূপায়ণ কৰিবলৈ যাওঁতে প্ৰাচীন গ্ৰন্থসমূহৰ গৱেষণামূলক অধ্যয়নৰ নিতান্ত প্ৰয়োজন। নাট্যকাৰে পৌৰাণিক জগতখনত বাস কৰা বাসিন্দাসকলৰ ওপৰত লৌকিক জগতৰ পৰশ বোলাই নাট্যৰসৰ আস্বাদন কৰাব পাৰে। অৱশ্যে এইক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰ সজাগ থাকিব লাগিব যাতে লৌকিকতাৰ পৰশে নাটকক বাস্তৱধৰ্মী নকৰে। উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ ওপৰত পৌৰাণিক নাটকৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে। সেইবাবেই এনে নাটকত আধুনিক যুগৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ অথবা ভাব-ভংগী আৰোপ কৰিলে পৌৰাণিক পৰিৱেশ নষ্ট হ'ব; অৰ্থাৎ কালবিৰোধৰ (Anachronism) দোষে পাব। উদাহৰণস্বৰূপে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে মহাভাৰতৰ কাহিনীৰ আধাৰত প্ৰস্তুত কৰা পৌৰাণিক নাটকত যদি হস্তিনাপুৰৰ ৰাজসভাৰ দৃশ্যত বিজুলীবাতি, বিজুলী পাংখা চলোৱা হয়, দ্ৰৌপদীৰ শোৱনীকোঠাত যদি অত্যাধুনিক সা-সৰঞ্জাম থাকে, আধুনিক সাজ-পোছাক পৰিধান কৰে, তেতিয়াই নাটকত কালবিৰোধ দোষ ঘটিব।

পৌৰাণিক নাটকত গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ পৰিৱেশ আনিবৰ বাবে চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপসমূহত গুৰুত্ব দিব লাগে। জনসাধাৰণৰ মনত আগৰেপৰা এটা বদ্ধমূল ধাৰণা নিহিত হৈ থাকে যে পৌৰাণিক যুগৰ আখ্যান আৰু চৰিত্ৰসমূহ আধুনিক বা ঐতিহাসিক যুগতকৈ বেছি গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ। তেনে ধাৰণাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি নাট্যকাৰে

---

[২] সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ১৯৯১, পৃষ্ঠা- ১৬২

বহুক্ষেত্রত উচ্চ পর্যায়ৰ আৰু ছন্দোময় ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰে। অৱশ্যে অকল গাম্ভীর্যপূর্ণ সংলাপ ব্যৱহাৰৰদ্বাৰা পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰা সম্ভৱ নহয়। নাটকত সাধাৰণতে দুই ধৰণৰ চৰিত্ৰ থাকে — গহীন চৰিত্ৰ আৰু লঘু চৰিত্ৰ। আখ্যানৰ লগত খাপ খুৱাই গহীন চৰিত্ৰৰ মুখত গহীন সংলাপ আৰু লঘু চৰিত্ৰৰ মুখত লঘু সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিব লাগে। লঘু চৰিত্ৰৰ মুখত লঘু সংলাপে বহুসময়ত নাটকীয় আমনি গুচাই দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ মনত হাস্যৰসৰ সমল যোগায়।

পৌৰাণিক নাটক হিচাপে 'চম্পাৱতী' ঃ

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰদ্বাৰা ৰচিত পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত 'চম্পাৱতী' এখনি উল্লেখযোগ্য নাটক। প্ৰায় একত্ৰিশখন নাটক ৰচনা কৰা হাজৰিকাৰ 'চম্পাৱতী' নাটকখন ৰচনাক্ৰম অনুসৰি ষষ্ঠ নিবেদন।

পৌৰাণিক নাটক হিচাপে 'চম্পাৱতী'ক বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে প্ৰথমে ইয়াৰ বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰা উচিত হ'ব। নাট্যকাৰে ১৯৩৫ চনত প্ৰকাশ কৰা 'চম্পাৱতী' নাটকৰ 'নিবেদন আৰু শলাগ' অংশত লিখা কথাখিনি এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিলে বিষয়টোৰ গভীৰতা উপলব্ধি কৰাত সহজ হ'ব। তেওঁ লিখিছে— "তাহানি স্কুলত পঢ়োঁতেই 'বাঁহী'ৰ ২য় বছৰ, প্ৰথম সংখ্যাত নগাঁৱৰ শ্ৰীযুত মহীচন্দ্ৰ বৰাই (বি.এল.) লিখা 'হংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ পঢ়ি আমাৰ পিতৃভূমি নগাঁও জিলাৰ লগত জড়িত সেই পূণ্য কাহিনী অৱলম্বন কৰি এখনি নাট লিখাৰ হেঁপাহ জন্মিছিল। পিছে ১৯২৬ চনৰ কলেজীয়া জহৰ বন্ধৰ আহৰিত সেই বহুদিনীয়া সংকল্প কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ সুযোগ মিলে। ২য় বছৰৰ 'আৱাহন'ত এই নাটখনি ধাৰাবাহিক হিচাপে প্ৰকাশ হয় আৰু ১৮৫২ শকৰ দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে তেজপুৰৰ বাণ মঞ্চত পোন প্ৰথমে অভিনীত হয়।"

'হংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী' শীৰ্ষক কাহিনীটোৰ উৎসভূমি প্ৰাচীন অসম। মহাভাৰতৰ 'অশ্বমেধ পৰ্ব'ত হংসধ্বজ ৰজাৰ চম্পক ৰাজ্যত পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা প্ৰৱেশৰ কাহিনীটো সন্নিৱিষ্ট আছে। অসমীয়া মহাভাৰতত মুঠ ১০ টা অধ্যায়ত কাহিনীভাগ বৰ্ণনা কৰা হৈছে— যজ্ঞৰ ঘোঁৰা চম্পক ৰাজ্যলৈ গমন; অৰ্জুনৰ সৈতে যুদ্ধ কৰিবলৈ হংসধ্বজৰ আয়োজন আৰু সুধন্বাৰ সত্যভংগ হেতু ৰজাৰ ক্ৰোধ; সত্যভংগ অপৰাধত সুধন্বাক তপত তৈল-কুণ্ডত পেলাবলৈ ৰজাৰ আদেশ আৰু সুধন্বাৰ বিষাদ; কৃষ্ণ-নামৰ মাহাত্ম্য; সুধন্বাৰ শুদ্ধ ভক্তিক প্ৰশংসা কৰি যুদ্ধলৈ প্ৰেৰণ আৰু বৃষকেতু প্ৰদ্যুম্নৰ লগত সুধন্বাৰ যুদ্ধ; সুধন্বাৰ লগত সাত্যকি-অৰ্জুনৰ যুদ্ধ আৰু সুধন্বা বধ; সুধন্বাৰ গতি লাভ; হংসধ্বজ ৰজাৰ বিলাপ; সুধন্বাৰ ছিন্ন মূৰ মহাদেৱৰ মালাত ধাৰণ, সুৰথ আৰু অৰ্জুনৰ যুদ্ধ; সুৰথৰ মুণ্ডপাত আৰু

মুণ্ডৰ কাৰণে গৰুড়-বৃষভৰ যুদ্ধ; ইন্দ্ৰৰ আদেশত গৰুড়-বৃষভৰ যুদ্ধ বন্ধ; সুৰথৰ মুণ্ড প্ৰয়াগত অৰ্পণ আৰু পাছত শিৱৰ মুণ্ডমালাত যোগ।[৩]

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই মহাভাৰতত 'অশ্বমেধ পৰ্ব'ৰ হংসধ্বজ আৰু সুধন্বাৰ কাহিনীটো গ্ৰহণ কৰিছে যদিও হুবহু ৰূপায়ণ কৰাৰ সলনি নাট্য-আবেদন ৰক্ষা কৰিবলৈ কাহিনীভাগক দুটা উপঘটনাৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰিছে। প্ৰথম পৰ্যায়ত যজ্ঞাশ্ব বন্ধনৰ বাবে চম্পাবতীৰ ৰাজশক্তিৰ সৈতে পঞ্চ পাণ্ডৱৰ সংঘৰ্ষ আৰু দ্বিতীয়টোত চম্পাৱতীৰ সেনাপতি পুৰঞ্জয় আৰু ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰ, পাশৱিক কামনা চৰিতাৰ্থ কৰাৰ দানৱীয় প্ৰচেষ্টা আৰু পৰিণতিত দুয়োৰে পৰাজয় তথা মৃত্যুবৰণ দেখুৱাইছে।

মূল মহাভাৰতৰপৰা সুধন্বাৰ সত্যভংগ হেতু ৰজা হংসধ্বজনৰ ক্ৰোধ আৰু সত্যভংগ অপৰাধত সুধন্বাক তপত তেলত পেলাবলৈ ৰজাৰ আদেশ, কৃষ্ণৰ নাম মাহাত্ম্যৰ ফলস্বৰূপে সুধন্বাৰ প্ৰাণৰক্ষা, সুধন্বাৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত বিপুল পৰাক্ৰম, অৰ্জুনৰ হাতত সুধন্বাৰ নিধন, সুধন্বাৰ গতিলাভ অংশ গ্ৰহণ কৰিছে। সুধন্বাৰ ছিন্ন মূৰ মহাদেৱৰ মালাত ধাৰণ, সুৰথৰ মুণ্ডপাত আৰু মুণ্ডৰ কাৰণে গৰুড়-বৃষভৰ যুদ্ধ, ইন্দ্ৰৰ আদেশত গৰুড়-বৃষভৰ যুদ্ধ বন্ধ, সুৰথৰ মুণ্ড প্ৰয়াগত অৰ্পণ আৰু পিছত শিৱৰ মুণ্ডমালাত যোগ আদি নাট্যকাৰে 'চম্পাৱতী' নাটকত বাদ দিছে।

পৌৰাণিক নাটকৰ অন্য এটা বিশেষত্ব হ'ল — অলৌকিকতাত গুৰুত্ব। 'চম্পৱতী' নাটকখনত পৌৰাণিক পৰিৱেশ (Mythological atmosphere) ফুটাই তুলিবৰ বাবে নাট্যকাৰে যত্ন কৰিছে। বিশেষকৈ তৃতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনৰ 'বধ্যভূমি' অংশত অলৌকিকতাৰ চমকপ্ৰদ দৃশ্য ৰূপায়ণ কৰিছে। সুধন্বাই পত্নী লীলাৰ প্ৰৰোচনাত সময়মতে যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হ'ব নোৱাৰাত ৰজাই সুধন্বাক উপযুক্ত শাস্তি বিহিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। তপত তেলত পেলাই সুধন্বাক মৃত্যুদণ্ড দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হয় যদিও নিৰ্মল অন্তঃকৰণৰ পৰম হৰিভক্ত সুধন্বাৰ মৃত্যু নহয়। নাটকখনৰ সামৰণিৰ দৃশ্যটোত অলৌকিকতা প্ৰদৰ্শন কৰাৰ উদ্দেশ্যে কৈলাস শিখৰত মহাদেৱৰ কাষত সুধন্বা, পাৰ্বতীৰ কাষত সুৰথ আৰু যুতিকা, দেৱৰ্ষি নাৰদ, নন্দীকে ধৰি অন্যান্য ভৈৰব-ভৈৰৱীক দেখুওৱা হৈছে। এই দৃশ্যত মুক্ত জীৱ হিচাপে সুধন্বাৰ মুখৰ সংলাপেৰে মৃত্যু আৰু জীৱনৰ পাৰ্থক্য বৰ্ণনা কৰা হৈছে—

---

[৩] দ্ৰষ্টব্যঃ হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা, অষ্টাদশ পৰ্ব অসমীয়া মহাভাৰত, (অশ্বমেধ পৰ্ব), ২য় খণ্ড, ২০০২, পৃষ্ঠা- ৪৫

"কোন হেৰা মোহান্ধ মানব।
পুত্ৰ বুলি কাক তুমি কৰা সম্বোধন?
মুক্ত জীৱ, মুক্তভাবে মুক্ত আকাশত
আমি আজি কৰো বিচৰণ।
তুমি হ'লা সংসাৰী মানব
বুৰি আছা ভব জলধিত
নয়ন আবৃত তব মায়া আভৰণে।"[৪]

উক্ত দুয়োটা দৃশ্যই 'চম্পাৱতী' নাটকখনত অলৌকিকতা প্ৰকাশৰ কথা সূচাইছে।

'চম্পাৱতী' নাটকখনৰ কাহিনীত দৈৱশক্তি আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। উতলি থকা তেলৰ পাত্ৰত জীৱন্তে হৰিনাম লৈ পৰিত্ৰাণ পোৱা সুধন্বাৰ কাৰ্যৰ আঁৰত দৈৱ শক্তিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। অৰ্জুনৰ হাতত নিধন হোৱা সুধন্বাৰ কটা মূৰ প্ৰয়াগ কুণ্ডত অৰ্পণ কৰিবলৈ গৰুড়ে লৈ আনি নিক্ষেপিব ধৰোঁতে নন্দীয়ে সেই মূৰ লৈ যোৱা কাৰ্যৰ মাজতো দৈৱশক্তিৰ স্বৰূপ ফুটি ওলাইছে—

"সৌৱা কটা মূৰ লই ভক্ত সুধন্বাৰ
বহু ওপৰত গই উঠিছে গৰুড়
নিক্ষেপিব এতিয়াই প্ৰয়াগ কুণ্ডত।
ময়ো বাৰু ৰওঁ সাজু হই।
(ওপৰৰপৰা সুধন্বাৰ কটা মূৰ পৰে, নন্দীয়ে ওপৰতে ধৰে)

এইবাৰ সহজতে পালো দেখোঁ মূৰ
পূৰ্ণ হ'ল ইচ্ছা মোৰ প্ৰভু শংকৰৰ।
গৰুড়ৰ হ'ল দৰ্পচুৰ
সম্মানো যে থাকিল অটুট
নন্দীৰো সেয়েই হ'ল।
ধন্য বুদ্ধি দেৱৰ্ষি তোমাৰ
সহজতে কৰি দিলা বিবাদ ভঞ্জন।
প্ৰণিপাত জনায় নন্দীয়ে।
যাওঁ এবে কৈলাসৰ ফালে

[৪]অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, 'চম্পাৱতী', অসম কলাতীৰ্থ, ২০০৩, পৃষ্ঠা- ১৩১

শংকৰৰ চৰণত গই
কটা মুৰ কৰো নিবেদন।"[৫]

দৈৱৰ প্ৰভাৱ আৰু কৰ্মফলৰ নিদৰ্শন প্ৰকাশ পাইছে ছদ্মবেশী নাৰদৰ (ভক্তদাস) মুখত। সুধন্বা-সুৰথৰ মৃত্যুত শোকাতুৰা ৰাণীক সান্ত্বনা দিবলৈ কোৱা কথাখিনিৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা কথাখিনি এনেধৰণৰ —

"ৰাণী আই।
কোনে ক'লে মৰা বুলি সুধন্বা-সুৰথ?
আত্মাৰ মৰণ নাই নমৰে কোনেও।
সলাই পুৰণি সজা চৰাই এটিয়ে
নতুন বাহত লয় যিদৰে আশ্ৰয়
সিদৰে সলনি কৰে
জীৱাত্মায়ো ধ্বংসশীল পুৰণি শৰীৰ।
পৰি হৰি নৱ-দেহ সুধন্বা-সুৰথে
অমৰধামত সউ লভিছে আশ্ৰয়।
সকলোৰে তেনে দিনত আহিব নিশ্চয়
নকৰিবা অনৰ্থক শোক।"[৬]

কৰ্মফলৰ আন এটা উদাহৰণ হ'ল— যুতিকাৰ চৰিত্ৰ। শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম লৈ যোগাসন পৰ্বতত তপস্যা কৰি এই চৰিত্ৰটোৱে মুক্তিলাভৰ বৰ লাভ কৰিছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ সংলাপত এই কথা সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে—

"যিবা দৰে অহল্যা পাষাণী
পদস্পৰ্শে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ
মুক্তি লাভ লভিলে ত্ৰেতাত
সেইদৰে ব্ৰাহ্মণ তনয়া
যুতিকাৰো আজি মুক্তি লাভ।
বয়সত নিচেই কোমলা,
বিধৱা ব্ৰাহ্মণবালা
সংজ্ঞাহীন কঠোৰ তপত।
অনাহাৰে অনিদ্ৰাই তিনিদিন আজি
স্মৰি মোৰ নাম— কৰিছে যাপন।

---

৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১০৯
৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬

হ'ব আজি সিদ্ধি তপস্যাৰ
লভিব বাঞ্ছিত ফল।"[৭]

যুতিকাৰ তপস্যাত সন্তুষ্ট হৈ স্বয়ং শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক মুক্তি দিছে আৰু স্বৰ্গধামৰ অক্ষয় নিবাসত যুতিকাই স্থান পাইছে।

পৌৰাণিক নাটক হিচাপে 'চম্পাৱতী' নাটকত নাট্যকাৰে ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে। উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে নাটকৰ কাহিনীভাগ দুটি উপঘটনাৰ মাজেদি অগ্ৰসৰ হৈছে। দ্বিতীয় ঘটনাটোত চম্পাৱতীৰ সেনাপতি পুৰঞ্জয় আৰু ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰ সফল হোৱা নাই। অধৰ্মৰ প্ৰতীকস্বৰূপ এই দুয়োটা চৰিত্ৰ স্বাৰ্থপৰ, ক্ষমতালোভী আৰু অনৈতিকতাৰ প্ৰতীকস্বৰূপ। সুধন্বাৰ পত্নী লীলাৱতীক সেনাপতি পুৰঞ্জয়ে গোপনে ভাল পায় আৰু সেইবাবে নিজৰ প্ৰেমিকা মালতীক প্ৰতাৰণা কৰি ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ সৈতে ষড়যন্ত্ৰ কৰিছে। আনহাতে মণিকৰ্ণেশ্বৰৰো প্ৰবল ইচ্ছা মালতীক বিয়া কৰাই চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ৰজা হোৱাৰ। কিন্তু দুয়োজনে দুষ্কৰ্মৰ ফল ভোগে। যুদ্ধ যাত্ৰালৈ পলমকৈ অহাৰ অপৰাধত সুধন্বাক তপত তেলত পেলাই প্ৰাণে মাৰিবলৈ দিয়া পৰামৰ্শ আছিল মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ। ৰজা হংসধ্বজৰ হতুৱাই কাৰ্যটো কৰা হ'ল যদিও তাত ধৰ্মৰ জয় হয় আৰু সুধন্বাই নিৰ্মল ভকতিৰ কাৰণে পৰিত্ৰাণ পায়। মণিকৰ্ণেশ্বৰে কালী মন্দিৰত দেৱী কালীৰ সন্মুখত সুৰথক বধ কৰিবলৈ গৈ মন্ত্ৰী সুমন্তৰ হাতত নিধন হয়। সেনাপতি পুৰঞ্জয়ৰো সমস্ত আশা ধূলিস্যাৎ হয়। সুৰথৰ হাতত পুৰঞ্জয়ে বন্দীত্ব গ্ৰহণ কৰে।

নাটকখনৰ পৌৰাণিক পৰিৱেশ ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপত সৰহভাগ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। বিশেষকৈ পুৰুষ চৰিত্ৰ হংসধ্বজ, সুধন্বা, সুৰথ, শ্ৰীকৃষ্ণ, অৰ্জুন, ভীম, বৃষকেতু ইত্যাদি আৰু নাৰী চৰিত্ৰ — ৰাণী ৰম্ভা, লীলাৱতী, যুতিকা ইত্যাদিৰ মুখত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ সংলাপ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। নাট্য-কাহিনীৰ প্ৰয়োজনত নাটকখনত কিছুমান লঘু চৰিত্ৰৰ মুখত লঘু সংলাপো প্ৰয়োগ কৰিছে। গেৰ্জ্জাই বৰা, ঘাটে, মালী, ঘাটক, প্ৰহৰী, আদিৰ মুখত দিয়া লঘু সংলাপে মাজে মাজে পৌৰাণিক নাটকৰ গাম্ভীৰ্য ক্ষন্তেকৰ কাৰণে নাশ কৰি দৰ্শক-শ্ৰোতাক হাঁহিৰ খোৰাক যোগাইছে।

'চম্পাৱতী' নাটকখনক পৌৰাণিক নাটক হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে ইয়াৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা ভক্তি ৰসে। নাটকখনত থকা প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰই হৰিভক্ত। ৰজা হংসধ্বজ, সুধন্বা, সুৰথ, যুতিকা আদি চৰিত্ৰৰ মাজেৰে অনাবিল হৰিভক্তি

[৭] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১২৩

প্ৰকাশ পাইছে। অৰ্জুনৰ উদ্দেশ্যে বৃষকেতুৰ মুখত দিয়া সংলাপত স্পষ্টভাৱে চম্পাৱতী ৰাজ্যত যে ভক্তিধৰ্মৰ জয়ধ্বনি আৰু গভীৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰিত হৈ আছে সেয়া এনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে—

"এবাৰ কথাৰে খুড়া। ক'বলৈ হ'লে
ভদ্ৰাৱতী বৈষ্ণৱৰ দেশ
হংসধ্বজ হৰিভক্ত ধাৰ্মিক নৃপতি।
ৰাজপুত্ৰ সুধন্বা সুৰথ
বাহুবলী বীৰ ভ্ৰাতৃদ্বয়
মতলীয়া হৰিৰ নামত।
মুক্তহস্তে ৰজাঘৰে প্ৰত্যেক গাঁৱতে
হৰিৰ কীৰ্তনঘৰ কৰিছে নিৰ্মাণ,
সকলোতে নামধৰ্ম আলোচনা মাথোঁ।
অহৰ্নিশে বাজিছে ভদ্ৰাত
ঢোল খোল কৰতাল মৃদংগ বাজনা।
উঠিছে কেৱল আৰু
হৰিবোল হৰিবোল বোল।"[৮]

ভক্তপ্ৰাণ সুধন্বা, সুৰথ আৰু যুতিকাই মৃত্যুৰ মাজেদি মোক্ষ লাভ কৰিছে।

সুধন্বা, সুৰথ, হংসধ্বজৰ বীৰত্ব, দেশপ্ৰেম আৰু হৰিভক্তি সম্বলিত চম্পাৱতীপুৰৰ জনশ্ৰুতিমূলক আখ্যানটিক আধাৰ হিচাপে লৈ নাট্যকাৰে প্ৰাচীন কামৰূপতে এই ৰাজ্যখন বুলি দেখুৱাব খুজিছে। নাট্যকাৰে নাটকখনৰ সামৰণিত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেদি ব্যক্ত কৰোৱা কথাখিনি অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। শ্ৰীকৃষ্ণই এনেদৰে কৈছে—

"শুনা আৰু সকলোৱে
ভৱিষ্যত বুৰঞ্জীৰ অপূৰ্ব সন্ধান
ৰূপে গুণে অতুলন জগ বিমোহন
কামৰূপ চম্পাৱতী কুণ্ডিল শোণিত
অসম নামেৰে হ'ব ভুৱনবিদিত।
পৱিত্ৰ যশৰ জাত-পাৰিজাত
ফুলিব ইয়াতে বহিব লগতে
ৰসময়ী ভকতিৰ হাট।

---

৮ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৩৬

ভদ্ৰাৱতী ভাগ্যৱতী — চম্পাৰ সৌভাগ্য
ভকতৰ ভৰি ধূলা লভিলে শিৰত।
অনাগত ভৱিষ্যৰ কোলাত এদিন
লুপ্ত হ'ব চম্পাৱতী নাম
কিন্তু নুগুচিব এই পবিত্ৰতা।"[৯]

ভকতৰ অধীন ভগৱানে পাণ্ডৱক বিজয়লাভত সহায় কৰাৰ লগতে আনবোৰ ভক্তকো যে পৰমপদ প্ৰদান কৰে 'চম্পাৱতী' নাটকখনৰ নাট্যকাৰে তাক সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। আখ্যানৰ ধৰ্মমূলকতা, ৰসময়ী ভক্তিৰ প্ৰাধান্য, অলৌকিকতা ইত্যাদি বৈশিষ্ট্যই অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিতাৰ 'চম্পাৱতী' নাটকক পৌৰাণিক নাটক হিচাপে যে পৰিগণিত কৰিছে এই কথা অস্বীকাৰ কৰাৰ থল নাই। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ চম্পাৱতী, অসম কলাতীৰ্থ, ২০০৩
- ত্ৰৈলোক্য নাথ গোস্বামী ঃ সাহিত্য আলোচনা, তৃতীয় সংস্কৰণ, বাণীপ্ৰকাশ, গুৱাহাটী- ১৯৯১
- বীৰেণ বৰকটকী ঃ সাহিত্যৰ পটভূমি, তৃতীয় প্ৰকাশ, ষ্টুডেন্টচ্ ষ্টৰচ-১৯৯০
- ড° মঞ্জু লস্কৰ ঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নৰকাসুৰ, নিৰঞ্জন প্ৰকাশন, ১৯৯৯
- ড° মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য উপক্ৰমণিকা, তৃতীয় প্ৰকাশ, ষ্টুডেন্টচ ষ্টৰচ, ১৯৯০
- ড° শৈলেন ভৰালী ঃ নাটক আৰু অসমীয়া নাটক, বাণীপ্ৰকাশ প্ৰাঃলিঃ, ১৯৯০
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ষষ্ঠ সংস্কৰণ, সৌমাৰ প্ৰকাশ-১৯৯১
- সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ, তৃতীয় প্ৰকাশ, গ্ৰন্থপীঠ ১৯৮৩
- ড° সাধন কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ নাট্য তত্ত্ব মীমাংসা, বিদ্যোদয় লাইব্ৰেৰী প্ৰাঃ লিঃ, কলিকতা - ৯, ১৯৬৩
- W.H. Huson : An Introduction to the study of Literature.
- A. Nicoll : The Theory of Drama.

---

[৯] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৩৩

'চম্পাৱতী' নাটকত ভক্তিৰ মহিমা ৰূপায়ণ এটি বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা

ড° মঞ্জু লস্কৰ

পৌৰাণিক নাটক প্ৰধানতঃ দেৱ-দেৱীৰ লীলা বিষয়ক। দৈৱ নিয়ন্ত্ৰিত বা দৈৱ শক্তিসম্পন্ন মানুহৰ জীৱন-কাহিনী ইয়াৰ এক বিশেষত্ব। এফালে দেৱলীলাৰ ৰূপ আৰু আনফালে দৈৱ অভিশপ্ত বা দেৱানুগৃহীত নতুবা দৈৱ-শক্তিসম্পন্ন তথা দৈৱ-নিয়ন্ত্ৰিত মৰ্ত্যলোকৰ বৈশিষ্ট্যই পৌৰাণিক নাটকক ধৰ্মমূলক আৰু ভক্তিৰসাত্মক নাটক হিচাপে পৰিগণিত কৰে আৰু দৰ্শক-শ্ৰোতাক আকৰ্ষিত কৰে। নাটকৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীয়ে জীৱনত যিমানেই দ্বন্দ্ব-সংঘাত, বাধা-বিপত্তি, দুখ-দুৰ্দশা, অপমান-লাঞ্ছনা নাপাওক কিয় অৱধি সকলো দৈৱানুগত্যলৈ পৰ্যৱসিত হয়, সকলো দুখ-দুৰ্দশা, যাতনা-বেদনা, দৈৱকৃপাত পৰমপ্ৰাপ্তিৰ আনন্দত বিলীন হৈ পৰে। বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ হৃদয়ত বিশেষ ব্যক্তি বা ঈশ্বৰৰ প্ৰতি অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা অচলা ভক্তিয়েই ইয়াৰ মূল কাৰণ।

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'চম্পাৱতী' এখন পৌৰাণিক নাটক। নাটকখনত আদিৰপৰা অন্তলৈকে ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। 'চম্পাৱতী' নাটকত ভক্তিৰ মহাত্ম্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে 'ভক্তি'নো প্ৰকৃতাৰ্থত কি এই বিষয়ে থোৰতে আলোকপাত কৰা সমীচিন হ'ব।

'ভক্তি' শব্দৰ অৰ্থ আৰু ইতিহাস ব্যাপক। 'ভজ+ক্তিন্'ৰ পৰা 'ভক্তি' শব্দটো নিষ্পন্ন হৈছে। ইয়াৰে অৰ্থ হ'ল - বিশেষ ব্যক্তি বা ঈশ্বৰক ভজন কৰাৰ জৰিয়তে হৃদয়ত ওপজা আসক্তি, অনুৰাগ, প্ৰেম-প্ৰীতি, ভালপোৱা ইত্যাদি। সাধাৰণ অৰ্থত ভক্তি শব্দৰ অৰ্থ হ'ল ঈশ্বৰ সেৱা। ভজনীয় দেৱতাৰ প্ৰতি থকা গভীৰ অনুৰাগ, প্ৰেম-প্ৰীতিয়েই হ'ল ভক্তি। অৱশ্যে ভক্তি যে কেৱল ঈশ্বৰৰ লগতহে জড়িত এনে নহয়,- দেশ, পিতৃ, মাতৃ, ভাতৃ আদিৰ সৈতেও বিজড়িত। দেশ-ভক্তি, পিতৃ-ভক্তি, ভাতৃ-ভক্তি আদি তাৰ বিশিষ্ট উদাহৰণ।

'ভক্তি'নো কি এইবিষয়ে অনেক বিদ্বান পণ্ডিতে আলোচনা আগবঢ়াইছে। 'শাণ্ডিল্য ভক্তিসূত্ৰ' গ্ৰন্থত উল্লেখ থকা মতে - ভজনীয় ঈশ্বৰৰ প্ৰতি থকা গভীৰ অহৈতুকী অনুৰক্তিয়েই হ'ল ভক্তি। ("সা পৰানুৰক্তিৰীশ্বৰে" ঃ শাণ্ডিল্য ভক্তিসূত্ৰ ১/১/২)

'নাৰদীয় ভক্তিসূত্ৰ'ত ভক্তিক পৰম প্ৰেমৰূপা বোলা হৈছে। অৰ্থাৎ, ঈশ্বৰৰ প্ৰতি বা ভজনীয় দেৱতাৰ প্ৰতি ওপজা প্ৰেমকেই ভক্তি বোলে। "সা ত্বস্মিন্

পৰমপ্ৰেমৰূপা"ঃ নাৰদীয় ভক্তিসূত্ৰ ২)। এই গ্ৰন্থৰ মতে ভক্তি এক মানসিক অৱস্থা, যাক পালে (অৰ্থাৎ, ভক্তি উদয় হ'লে) অন্য কোনো বস্তুকেই কামনা নকৰে বা অনুশোচনা নকৰে, কোনো ধৰণৰ শোক-দ্বেষ-বিদ্বেষ নকৰে, কোনো ধৰণৰ শোক, দুখ, দ্বেষ-বিদ্বেষ নাথাকে, কোনো ধৰণে কোনো বিষয়তে আনন্দ বা উৎসাহ নাজাগে, তেতিয়াই ভক্তি হয়। ("যৎ প্ৰাপ্য ন কিঞ্চিদ্ ৱাঞ্ছতি ন শোচতি। ন দ্বেষ্টি ন ৰমতে নোৎসাহী ভৱতি।।" নাৰদীয় ভক্তিসূত্ৰ) অৰ্থাৎ ভক্তি হ'ল কামৰহিত। ই সূক্ষ্মতকৈ সূক্ষ্ম আৰু গভীৰতকৈ গভীৰ অনুভৱ। ইয়াক ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি। ভক্তি মানৱৰ পৰম অভিজ্ঞতা। যাৰ হৃদয়ত ভক্তি ওপজে তেওঁৰ অন্তৰত পাৰ্থিব আসক্তি, লোভ-মোহ, শোক-আনন্দ, কামনা-বাসনা একোৱেই নাথাকে। ফলত তেওঁ পৰমানন্দ লাভ কৰে।[১]

'চম্পাৱতী' নাটকৰ কাহিনীভাগ মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বৰপৰা লোৱা হৈছে। নাট্যকাৰে কাহিনীভাগ নাট্যবস্তুলৈ ৰূপান্তৰিত কৰোঁতে কল্পনাৰ অপূৰ্ব সমন্বয় সাধন কৰিছে। মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বত উল্লেখ থকাৰ দৰে চম্পাৱতী ৰাজ্যত পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা অৱৰুদ্ধ কৰা কাহিনীৰ লগতে নাট্যকাৰে আন এটি উপঘটনাও সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। দুয়োটা ঘটনাৰ মাজেদি যাতে ভক্তিৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ পায় তাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰ সতৰ্ক থকা দেখা যায়। নাটকখনৰ কাহিনীমতে, ৰাজ-উদ্যানত পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা প্ৰৱেশ কৰাত সখীসকলৰ সহযোগত ৰাজবধূ লীলাৱতীয়ে সেই ঘোঁৰা কৰায়ত্ত কৰে; ফলত চম্পাৱতী পুৰত যুদ্ধৰ সম্ভাৱনা প্ৰকট হৈ পৰে। পৰমভক্ত সুধন্বাই ভগবান হৰিক অসন্তুষ্টি কৰি পাণ্ডৱৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হ'বলৈ প্ৰথমাৱস্থাত সন্মতি প্ৰদান কৰা নাছিল যদিও পত্নী লীলাৱতীৰ ইচ্ছাক সন্মান জনাই যুদ্ধ-যাত্ৰা কৰিবলৈ সন্মতি প্ৰদান কৰে। আনপিনে হৰিভক্ত ৰজা হংসধ্বজে মন্ত্ৰীৰে সৈতে আলোচনা কৰি সভক্তিৰে পাণ্ডৱৰ অভয় পদত যজ্ঞাশ্ব ওভোটাই দিয়াৰ মানস কৰাত সুধন্বাই প্ৰতিবাদ কৰি ৰজাক যুদ্ধ কৰিবলৈহে প্ৰেৰিত কৰে। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে সুধন্বা আৰু সুৰথক নিপাত কৰি ৰাজসিংহাসনৰ গৰাকী হ'বলৈ ষড়যন্ত্ৰ কৰে। মন্ত্ৰী সুমন্তৰ তৎপৰতাত ৰাজপুৰোহিতৰ ষড়যন্ত্ৰ নিষ্ফল হয় আৰু সুধন্বা আৰু সুৰথে মহাপৰাক্ৰমেৰে পাণ্ডৱৰ লগত যুদ্ধ কৰি বীৰৰ দৰে মৃত্যুবৰণ কৰে। সুধন্বা আৰু

---

[১]দ্ৰষ্টব্য ঃ সম্পাদিকা, জয়জ্যোতি গোস্বামী, "শংকৰদেৱ আৰু ভক্তি আন্দোলন", শ্ৰীমন্ত শংকৰ কৃষ্টি বিকাশ সমিতি, সোণালী জয়ন্তী, ২০০৮; নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, "ভাৰতত ভক্তি আন্দোলন আৰু অসমৰ ভক্তিধৰ্মৰ বিশেষত্ব শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ পৃষ্ঠা- ৩২-৩৩)

সুৰথৰ মৃত্যু সাধাৰণ মানৱৰ মৃত্যু নহয়। এই মৃত্যু মোক্ষৰ নামান্তৰ। লীলাৱতীয়ে সুধন্বা-সুৰথ আদি বীৰসকলৰ মৃত্যুৰ বাতৰি শুনি ৰণাংগিনীৰ বেশেৰে যুদ্ধৰ নেতৃত্ব বহন কৰে আৰু নাৰী সৈন্যবাহিনীক লগত লৈ যুদ্ধক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰে। তেওঁলোকে যুদ্ধক্ষেত্ৰৰপৰা শ্ৰীকৃষ্ণক বন্দী কৰি লৈ যায় আৰু ৰজা হংসধ্বজৰ সম্মুখত উপস্থিত কৰায়। পৰমভক্ত ৰজা হংসধ্বজে এই কাৰ্যত খেদ প্ৰকাশ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণ বন্ধনমুক্ত কৰিবলৈ বোৱাৰীয়েক লীলাক কয়। ৰজাৰ কথা মতে, লীলাৱতীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বান্ধোন খুলি দিয়ে আৰু তেওঁক পাদ্য-অৰ্ঘৰে যথাৰীতি পূজা অৰ্চনা কৰে। ৰজাৰ একান্ত ভক্তিত সন্তুষ্ট হৈ শ্ৰীকৃষ্ণই ৰজাক এটা বৰ দিবলৈ বিচাৰে আৰু ভক্তবৎসল শ্ৰীকৃষ্ণই ৰজা-ৰাণীৰ পুত্ৰ দৰ্শনৰ অভিলাস পূৰণ কৰি ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰে। থূলমূলকৈ নাটকখনৰ কাহিনী ইমানেই।

মনকৰিবলগীয়া কথা চম্পাৱতী, অৰ্থাৎ ভদ্ৰাৱতীক বৈষ্ণৱ দেশস্বৰূপে নাট্যকাৰে চিত্ৰিত কৰিছে। বৃষকেতুৱে এই ৰাজ্য দৰ্শন কৰি তেওঁৰ অনুভৱ অৰ্জুনৰ আগত ব্যক্ত কৰা কথাংশত 'চম্পাৱতী' নাটকখনৰ মূল উদ্দেশ্য যে কাহিনীৰ আঁৰত ভক্তিধৰ্মৰ মহিমা প্ৰচাৰ কৰা এই কথা পৰিলক্ষিত হয়। উদাহৰণস্বৰূপে, বৃষকেতুৰ সংলাপৰ অংশ বিশেষ তুলি দিয়া হ'ল—

"ভদ্ৰাৱতী বৈষ্ণৱৰ দেশ
হংসধ্বজ হৰিভক্ত ধাৰ্মিক নৃপতি।
ৰাজপুত্ৰ সুধন্বা সুৰথ
মহাবলী বীৰ ভাতৃদ্বয়
মতলীয়া হৰিৰ নামত।
মুক্তহস্তে ৰজাঘৰে প্ৰত্যেক গাঁৱতে
হৰিৰ কীৰ্তনঘৰ কৰিছে নিৰ্মাণ,
সকলোতে নামধৰ্ম আলোচনা মাথোঁ।
অহৰ্নিশে বাজিছে ভদ্ৰাত
ঢোল-খোল কৰতাল মৃদঙ্গ বাজনা।
উঠিছে কেৱল আৰু
হৰিবোল হৰিবোল বোল।"[২]

ভক্তিধৰ্মই যে চম্পাৱতীত বিৰাজ কৰিছে উক্ত সংলাপত এই কথা স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। অকল ইয়াতেই নহয় 'চম্পাৱতী' নাটকখনৰ আৰম্ভণিৰপৰা পৰিণতিলৈকে ভক্তিৰ প্ৰাধান্য অনুভৱ হয়।

---

[২]দ্ৰষ্টব্যঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, চম্পাৱতী, অসম কলাক্ষেত্ৰ ২০০৩, পৃষ্ঠা- ৩৬। প্ৰবন্ধটোত উল্লেখ কৰা সকলো সংলাপ এই গ্ৰন্থৰপৰাই লোৱা হৈছে।

নাটকখনৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত আঁৰকাপোৰ আঁতৰাৰ লগে লগে দৰ্শক-শ্ৰোতাই বশিষ্ঠাশ্ৰমত বিচৰণৰত সুৰথ আৰু যুতিকাক দেখা পায়। ভাতৃ-ভগ্নীৰ সম্পৰ্কক সমাজে সন্দেহ কৰাৰ সম্ভাৱনা আৰু তেনে অপযশৰ কবলত নপৰিবলৈ সুৰথে ভগ্নী সদৃশ যুতিকাক সাৱধান কৰে। যুতিকাই দৃঢ়তাৰে তেনে অপবাদক গুৰুত্ব নিদিবলৈ সুৰথক সাহস দিয়ে; কিয়নো হৰিভক্তই হৰিক ভকতি কৰাৰ বাহিৰে সাংসাৰিক নিন্দা-অপযশক গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণ যুতিকাই বিচাৰি পোৱা নাই। যুতিকাই অমৃতময় হৰিভক্তিয়ে যোগোৱা প্ৰেৰণাৰ ফলস্বৰূপে যে দৃঢ় মনোবল লাভ কৰিব পাৰিছে এই কথা সুৰথৰ আগত ব্যক্ত কৰিছে এনেদৰে—

"হৰি-প্ৰেম অমৃতৰ সন্ধান যেতিয়া
দেখুৱাই দিলা তুমি আৰু কিবা ভয়?
হৰি নাম মহামন্ত্ৰ জিভাৰ আগত
হৰিৰ চৰণ দুটি সাবটি বুকুত
উৰুৱাই দিব পাৰো জগতক মই
যিমান শুনিব লাগে নিন্দা গৰিহণা
থাকক সহায় হৰি
ভৰি মোৰ নপৰে পিচলি।"[৩]

প্ৰথম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত সুধন্বাই তেওঁৰ পত্নী লীলাৱতীক কৈছে যে পাণ্ডৱৰ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা কোনেও বন্দী কৰি ৰাখিব নোৱাৰে; কিয়নো দয়াময় হৰি পাণ্ডৱৰ সখা। হৰিৰ সখীত্বই পাণ্ডৱৰ জয়ৰ কাৰণ—

"কিন্তু, জানাই নহয় তুমি
পাণ্ডৱৰ সখা আছে হৰি দয়াময়।
সেই দেখি অনিবাৰ্য্য পাণ্ডৱৰ জয়।"

আৰো কৈছে—

"পাণ্ডৱৰ বিপক্ষত অস্ত্ৰ ধৰা বুলি
ক্ৰুদ্ধ যদি হয় মোৰ হৰি দয়াময়?"[৪]

সখ্য ভক্তিৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ ইয়াতকৈ কি হ'ব পাৰে? 'হৰি দয়াময়', 'মোৰ হৰি দয়াময়' আদি সম্বোধনে হৰিভক্তিৰ নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে। এই একেটা অংকৰ ষষ্ঠ দৰ্শনত ৰজা হংসধ্বজেও 'হৰিদৰ্শন' আৰু 'হৰি পদধূলা'ই চম্পাৱতী ৰাজ্য পবিত্ৰ কৰাতহে গুৰুত্ব দিছে, বৰঞ্চ পৰাধীন হোৱাত নহয়। তেওঁৰ বক্তব্যত দাস্য ভক্তি প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে—

[৩] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৫
[৪] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-১৯

"শুনিছানে মন্ত্ৰী।
যুধিষ্ঠিৰ নৰৰায়ে
অশ্বমেধ মহাযজ্ঞ ঘোঁৰা
প্ৰৱেশিছে নিজে আহি ৰাজ্যত আমাৰ?
কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণজয়ী গৰ্ব্বিত পাণ্ডৱ
উপস্থিত দলে বলে
কাঢ়ি নিব চম্পাৱতী স্বাধীনতা ধন।
সেইবাবে .... নাই মোৰ অলপো আক্ষেপ।
পাণ্ডৱৰ সমাগম যতে
ততে পৰে কৃষ্ণ-পদ-ধূলি।
পৰম সৌভাগ্য মোৰ
হৰিপদ-ধূলি তুলি সাদৰে শিৰত
ধন্য হ'ব চম্পাৱতীপুৰ
ধন্য হ'ব আৰু এই বৃদ্ধ হংসধ্বজ।"[৫]

দ্বিতীয় অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শন আৰম্ভ হৈছে বিষ্ণুদ'লত। সুৰথে উচ্চ কণ্ঠে ঘোষণা কৰিছে হৰিনামক অমিয়া মাধুৰী বুলি এনেদৰে—

"অসাৰ সংসাৰ
আছে যদি একমাত্ৰ সাৰবস্তু কিবা
তেন্তে সেয়ে হৰিনাম অমিয়া মাধুৰী।"[৬]

হৰিৰ প্ৰেমত যিজনে মতলীয়া হয় তেওঁৰ বাবে সংসাৰৰ মোহ তুচ্চ হৈ পৰে। হৰিনামৰ অমৃত-সাগৰত অৱগাহন কৰিবলৈ সক্ষম হোৱাজনৰ সংসাৰৰ প্ৰতি বিৰাগ জন্মে। সুৰথে সেইবাবে যুতিকাক ক'বলৈ পাৰিছে—

"আমি দুয়ো বৈষ্ণৱ-বৈষ্ণৱী
হৰিপ্ৰেম অমৃত ভিখাৰী।
মই ভাই, তুমি ভনী
দুয়োজন সংসাৰ বিৰাগী।
কেলেই লাগিছে বাৰু ৰজাৰ কাৰেঙ
কেলেই লাগিছে বাৰু ৰাজ সিংহাসন?
আছে যেবে সুশীতল গৰ্ভ গছতল

---

৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৫
৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৪৯

আছে যেবে আৰু
নীলাম্বৰ প্ৰকৃতিৰ দুৰ্বাৰ আসন।
এয়ে সুখ, এই শান্তি
এয়ে পুণ্য প্ৰেমৰ নিজৰা
এয়ে ভনী। পৃথিৱীত আকাশী অমিয়া।"[৭]

উক্ত সংলাপত শান্ত ভাব প্ৰকাশ পাইছে।

'চম্পাৱতী' নাটকখনত ভক্তিৰ জয় ঘোষিত হৈছে। ভক্তবৎসল ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমা দৰ্শনৰ উদ্দেশ্যে নাৰদমুনিয়ে ভক্তদাসৰ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি হংসধ্বজৰ ৰাজসভা শুৱনি কৰিছেহি। পঞ্চম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত ৰজা হংসধ্বজৰ উদ্দেশ্যে কোৱা ভক্তদাসৰ মুখৰ বচনত এই কথা প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে—

"ময়েই নাৰদ ঋষি বাস স্বৰগত।
চাবলই ভক্ত লীলা
ভক্তদাস ছদ্মবেশ লই
আছিলো ইমান দিন চম্পাত তোমাৰ।
চোৱা সৌৱা-
ভকতৰ ভগৱান আহিব লাগিছে।
বন্দী আজি তেওঁ
চম্পাৱতী ৰাজবধূ লীলাৰ হাতত।
আহো মই, দেখা হ'ব সময়ত পুনু
জয় জয় কৃষ্ণ যদুপতি—"[৮]

পঞ্চ পাণ্ডৱৰ পৰম সুহৃদ শ্ৰীকৃষ্ণ— এই কথা উনুকিয়াই অহা হৈছে। তথাপিও কি কাৰণেনো ভীম-অৰ্জুনে যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুধন্বাৰ বীৰত্বৰ কাৰ্যত প্ৰথমাৱস্থাত সেও মানিবলগীয়া অৱস্থা হৈছে এই কথাটো অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। শ্ৰীকৃষ্ণৰ একান্ত অনুগ্ৰহ আৰু কৰুণাৰ ফলস্বৰূপে পাণ্ডৱে কুৰুক্ষেত্ৰ মহাসমৰত জয় লাভ কৰাৰ পাছত অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰাৰ মাধ্যমেৰে ভাৰত বিজয়ী হোৱাৰ আকাংক্ষা পোষণ কৰিছে। কিন্তু ভকতৰ অধীন ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ কৃপাধন্য পাণ্ডৱ ভীম আৰু অৰ্জুনৰ আত্ম অহংকাৰ বঢ়াত, শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰকাৰন্তৰে পৰমভক্ত সুধন্বা-সুৰথৰ হাতত তেওঁলোকৰ বীৰত্বৰ গৌৰৱ ধূলিসাৎ কৰি দিয়ে। ভক্তৰ দৰ্প-চূৰ্ণ কৰি সঠিক পথলৈ অনাৰ কৌশলৰ মাজত ভগৱানৰ স্নেহাশিসহে প্ৰকাশ পাইছে। চতুৰ্থ অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত ভীমাৰ্জুনক চল চাই শ্ৰীকৃষ্ণই কটুক্তি কৰিছে এনেদৰে—

[৭] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৫০
[৮] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৮

"টান পালে নাম লোৱা ৰীতি জগতৰ।
নহ'লানে পৰাজিত আজিৰ ৰণত।।" [৯]

'চম্পাৱতী' নাটকখনত সুধন্বাৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে ভক্তিৰ মহাত্ম্য অতি সুন্দৰকৈ ৰূপায়ণ কৰিছে। তৃতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত দেখুওৱা হৈছে সুধন্বা যথাসময়ত যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হ'ব পৰা নাই। ৰাজ আজ্ঞা পালনত বিলম্ব হোৱাৰ কাৰণে সুধন্বাক উত্তপ্ত তৈলকুণ্ডত প্ৰৱেশ কৰি মৃত্যুদণ্ড গ্ৰহণ কৰিবলৈ আদেশ দিয়া হয়। ৰাজ আজ্ঞা পালন কৰি সুধন্বাই তৈলকুণ্ডত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হয়। তেওঁ ভক্তিত গদ্ গদ্ হৈ কৰযোৰে অগ্নিক প্ৰদক্ষিণ কৰে আৰু ধ্যানস্থ অবস্থাৰে উত্তপ্ত তৈলকুণ্ডত প্ৰৱেশ কৰে। কিন্তু ভীষণ শব্দ কৰি সকলো অন্ধকাৰ হৈ পৰে আৰু তেলৰ চৰু, জুই সকলো অন্তৰ্ধান হয়। হৰি নাম লৈ সুধন্বাই সোঁ-শৰীৰেৰে মৃত্যুৰপৰা পৰিত্ৰাণ পায়। দাস্য ভক্তিৰ ই এক উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

ভগৱানক ভক্তই বিভিন্ন ধৰণেৰে লাভ কৰিব পাৰে। বিষয়বস্তু অনুসৰি ভক্তিৰ শ্ৰেণী বিভাজন কৰা হয়। ভক্তিসিদ্ধ পুৰুষসকলে ঈশ্বৰ প্ৰেমক বাৎসল্য, সখ্য, দাস্য আৰু মাধুৰ্য— এই চাৰিপ্ৰকাৰে ভাগ কৰি দেখুৱাইছে। কোনো কোনোৱে শান্ত ভাব আৰু বৈৰ ভাবকো ভক্তিৰ শ্ৰেণীত থ'ব খোজে। 'চম্পাৱতী' নাটকত কম বেছি পৰিমাণে সখ্য, দাস্য আৰু শান্ত ভক্তিৰস প্ৰকাশ পাইছে। এই বিষয়ে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। অৱশ্যে বৈৰভাৱেৰেও যে ভক্তি প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰি তাৰো দৃষ্টান্ত 'চম্পাৱতী' নাটকত পৰিলক্ষিত হয়। চতুৰ্থ অংকৰ সপ্তম দৰ্শনত দ্বিতীয় দিনৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুধন্বাৰ সম্মুখত শ্ৰীকৃষ্ণ উপস্থিত হৈছে। সুধন্বাই দয়াময় শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণৰ ধূলি লৈ ধন্য হ'ব বিচাৰে। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণই সুধন্বাক সোঁৱৰাই দিয়ে পৰস্পৰ শত্ৰু বুলি—

"শত্ৰুহে তোমাৰ মই সুধন্বা কোঁৱৰ,
মিতিৰালি ভাব কিয় শত্ৰুৰ লগত?" [১০]

সুধন্বাই বিনয়েৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বক্তব্যৰ উত্তৰ দিছে এনেদৰে—

"কোৱা প্ৰভু!
তোমাৰ নিচিনা শত্ৰু পায় কেইজনে?" [১১]

শ্ৰীকৃষ্ণক শত্ৰু হিচাপে সম্মুখতে পাই সুধন্বাই মৰণৰ ভয় জয় কৰিছে। প্ৰাণৰ মমতা ত্যাগ কৰি আনন্দেৰে চম্পাৱতী দেৱীপ্ৰদত্ত শৰপাত নিজহাতে

[৯] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৮৬
[১০] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৯৯
[১১] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৯৯

শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত তুলি দিছে। বৈৰীভাৱে শ্ৰীকৃষ্ণক কামনা কৰি তেওঁৰ অনুগ্ৰহ লাভ কৰিছে আৰু অৰ্জুনৰ হাতত নিধন হৈ দিব্যধামলৈ গতি কৰিছে।

মুক্তিলাভৰ অতি প্ৰশস্ত পথ হৈছে বৈৰভাব। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি কীৰ্ত্তনৰ 'প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ'ত উল্লেখ থকা চাৰিসিদ্ধৰদ্বাৰা শাপগ্ৰস্ত হৈ জয়-বিজয়ে সেই শাপৰপৰা মুক্তি লাভ কৰিবলৈ বিষ্ণুক প্ৰাৰ্থনা জনায়। তেতিয়া বিষ্ণুৱে তেওঁলোকক বৈৰভাৱে তেওঁক চিন্তা কৰিলে সোনকালে মুক্তিলাভ কৰিব পাৰিব বুলি উপায় প্ৰদান কৰে—

"বৈৰভাৱে চিন্তাবাহা মোক।
অল্পকালে পাইবা এহি লোক।।" ৭/৭৩

যদিও বৈৰভাৱে ঈশ্বৰক ভজন কৰি সোনকালে মুক্তি লাভ কৰিব পাৰি, তথাপি সামাজিকভাৱে বৈৰভাব গ্ৰহণযোগ্য নহয়। সেয়েহে হয়তোবা ভক্তিশাস্ত্ৰসমূহত বৈৰভাবৰ পৰিপোষক সাধন প্ৰণালী নাই। সি যিয়েই নহওক কিয় 'চম্পাৱতী' নাটকত প্ৰকাৰন্তৰে বৈৰভাব পোষণ কৰি সুমন্ত, সুধন্বা, সুৰথকে ধৰি অন্যান্য মহাবীৰঁসকল নিহত হয়। সুমন্ত-সুধন্বা আদি বীৰৰ মৃত্যুৰ মাজেদি মোক্ষপ্ৰাপ্তি ঘটে।

আনপিনে, ভক্ত সুধন্বাৰ বিধৱা পত্নী লীলাৱতীৰ হাতত শ্ৰীকৃষ্ণই যুদ্ধক্ষেত্ৰত স্ব-ইচ্ছাৰে আত্মসমৰ্পণ কৰিছে। সুধন্বা-সুৰথৰ লগত যুদ্ধ কৰি জয় লাভ কৰিলেও সেয়া জয় যে পৰাজয়ৰ গ্লানি আৰু অপমানেৰে পৰিপূৰ্ণ এই কথা ভীমাৰ্জুনে পাহৰিব নোৱাৰিলে। সুধন্বাক ছলনা কৰি সুধন্বাৰ ৰক্ষা কবচস্বৰূপ চম্পাৱতী দেৱী প্ৰদত্ত তীক্ষ্ণ শৰপাত শ্ৰীকৃষ্ণই অনা কাৰণেহে যে সুধন্বা বধ সম্ভৱ হ'ল এই কথা তেওঁলোকে মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি কৰিলে। সেই কাৰণে তেওঁলোকে পুনৰাই যুদ্ধ ক্ষেত্ৰলৈ ওলাই অহাৰ মানসিক দৃঢ়তা দেখুৱাব নোৱাৰি, তেওঁলোকৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে শ্ৰীকৃষ্ণক পঠিয়ালে। অৰ্জুনৰ লগত যুদ্ধ কৰিবলৈ ওলাই অহা লীলাৱতীয়ে উপয়ান্তৰ হৈ শ্ৰীকৃষ্ণক যুদ্ধ আহ্বান কৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই পৰাজয় স্বীকাৰ কৰি বন্দীত্ব গ্ৰহণ কৰে। ভগৱান ভক্তৰ অধীন। স্বেচ্ছাপ্ৰণোদিত বন্দীত্ব গ্ৰহণৰ আঁৰত তেওঁৰ উদ্দেশ্য ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰা। ৰজা হংসধ্বজে জগতৰ ঈশ্বৰক সাধাৰণ চোৰৰ দৰে বন্দী কৰি অনা পাপ কাম হৈছে বুলি বোৱাৰীয়েক লীলাৱতীক ভৎৰ্সনা কৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই তেনেকৈ নক'বলৈ ৰজাক অনুৰোধ কৰে। বৰং তেওঁ নিজেও যে দোষী সেই কথা অকপটে স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে—

"
....
নিজকো চুইছে দোষে,
পাইছা বেজাৰ কিয় লোকৰ কথাত?

তুমিওতো সেইদৰে ভক্তিৰ জৰীৰে
কোবাচোন,
নাই জানো বান্ধি ৰখা মোক?
অতিথি স্বৰূপে পাবলই তুমি
যিটি ইচ্ছা পুহিছা মনত
তাকে আজি কৰিম পূৰণ।
অতিথি তোমাৰ মই
কৰা তাৰ যোগ্য ব্যৱহাৰ।"[১২]

ভক্তই ভগবানক যি ৰূপতে পাবলৈ আকাংক্ষা কৰে তেওঁ তেনেৰূপতে দেখা দিয়ে। হংসধ্বজৰ মনোকামনা অতিথিৰূপে ভগবানক সৎকাৰ কৰা,- সেই ইচ্ছা পূৰণ কৰি ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই ভক্তৰ গৰিমা বঢ়াইছে।

নাটকখনত নামধৰ্মৰ মাহাত্ম্য কেইবা ঠাইতো প্ৰকাশ পাইছে। সুধন্বাই হৰি নাম লৈ উতলা তেলতে অকণো হানি-বিঘিনি নোহোৱাকৈ কেনেদৰে পৰিত্ৰাণ পাইছে সেই কথা উল্লেখ কৰা হৈছেই। যুতিকাও তেনে এক উদাহৰণ। পঞ্চম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত যোগাসন পৰ্বতত যুতিকাই হৰিনাম লৈ তপস্যাত মগ্ন হৈ আছে। নাম-ধৰ্মৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশক সেই দৃশ্য শ্ৰীকৃষ্ণই অৰ্জুনক দেখুৱাবলৈ বিচাৰি কোৱা কথাখিনি অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। তেওঁ কৈছে—

"চোৱা সখি!
তাহানি এদিন সেই দস্যু ৰত্নাকৰে
ৰাম নাম মহা-মন্ত্ৰ লই
কৰিছিল কঠোৰ তপস্যা।
অৱশেষে হই সিদ্ধকাম
ৰামায়ণ মহাকাব্য ৰচি
প্ৰচাৰিলে পৃথিৱীত পুণ্য ৰাম নাম।"[১৩]

যুতিকাৰো মনোকামনা পূৰ্ণ হৈছে। দয়াময় শ্ৰীকৃষ্ণক ভক্তিৰে আপ্লুত কৰি তেওঁ অৱশেষত স্বৰ্গধামলৈ গতি কৰে।

ভাৰতীয় ধৰ্মত কৰ্মফলক বিশ্বাস কৰা হয়। মানুহে নিজৰ কৃতকৰ্মৰ ফল ভোগ কৰে। নিজৰ দুখ-দুৰ্দশাৰ বাবে অদৃষ্ট, অৰ্থাৎ নিজৰ কৃতকৰ্মৰ বাহিৰে আন কোনো দায়ী নহয়। এই ধাৰণাও নাটকখনত প্ৰকাশ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে পাহৰা

---

[১২] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১২০
[১৩] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১১

নাই। নাটকৰ পঞ্চম অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বক্তব্যৰ মাজেৰে এই ধাৰণা ব্যক্ত কৰিছে এনেকৈ—

"সকলোৱে কৰ্মফল অৱশ্যে ভুগিব
পূৰ্ণ হ'ব বিধিৰ বিধান।" [১৪]

'চম্পাৱতী' নাটকৰ অন্তিম দৃশ্যত জীৱন আৰু মৃত্যু, সংসাৰ আৰু মোক্ষৰ পাৰ্থক্য সূক্ষ্মভাৱে বিশ্লেষণ কৰিবৰ বাবেই যে ৰূপায়ণ কৰা হৈছে এনেদৰে ক'লে নিশ্চয় বঢ়াই কোৱা নহ'ব। ভক্ত হংসধ্বজ আৰু তেওঁৰ ৰাণী ৰত্নাৱতীৰ ইচ্ছা দুই মৃত পুত্ৰৰ দৰ্শন লাভ। সেই উদ্দেশ্যে কৈলাস-শিখৰত অৱস্থান কৰি থকা মহাদেৱ-পাৰ্বতী সমন্বিতে সুধন্বা, সুৰথ আৰু যুতিকাক শ্ৰীকৃষ্ণই দৰ্শন কৰাইছে। তেওঁলোকৰ লগত দেৱৰ্ষি নাৰদ, নন্দী আদি প্ৰজাগণ, জয়া-বিজয়া আৰু যোগিনী সকলো আছে। ৰজা হংসধ্বজে দুই পুত্ৰৰ দেখা পোৱাৰ লগে লগে আথে বেথে সিহঁতক আহ্বান জনায়। পুত্ৰ সুধন্বাই মৰ্ত্যলোক আৰু স্বৰ্গৰ নিবাসীসকলৰ মাজত থকা প্ৰভেদ দেখুৱাই মুক্ত জীৱ আৰু সংসাৰী জীৱৰ মাজত থকা ব্যৱধানৰ বিষয়ে অৱগত কৰে। নাট্যকাৰে সুধন্বাৰ মুখৰ এটি দীঘলীয়া সংলাপ প্ৰয়োগ কৰি ঈশ্বৰেই যে সকলোৰে মূল, আন সকলো মিথ্যা তাক প্ৰকাশ কৰিছে। সুধন্বাই পিতাক হংসধ্বজৰ উদ্দেশ্যে কৈছে—

"পাছুৱাই যোৱা ততালিকে
নাবাঢ়িবা আগ।
কোন হেৰা মোহান্ধ মানৱ।
পুত্ৰ বুলি কাক তুমি কৰা সম্বোধন?
মুক্ত জীৱ, মুক্তভাৱে মুক্ত আকাশত
আমি আজি কৰোঁ বিচৰণ।
তুমি হ'লা সংসাৰী মানৱ
বুৰি আছা ভৱ-জলধিত
নয়ন আবৃত তব মায়া আভৰণে।
কুঁৱাৰ ভেকুলী হই
কি বুজিবা ওপৰৰ অনন্ত আকাশ?
স্বৰ্গ মৰ্ত্য ব্যৱধান আমাৰ মাজত।
মাতা কিয় পুত্ৰ বুলি?
পিতৃ তুমি নোহোৱা আমাৰ।

[১৪] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১২৮

এজন মাথোন পিতা আছে সকলোৰে
বৈতৰণী পাৰ হই আহিবা যিদিনা
সেইদিনা সকলো বুজিবা।
নেমাতিবা পুত্ৰ বুলি আৰু
নকৰিবা অনৰ্থ আমনি।[১৫]

ইহকাল আৰু পৰকালৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য 'চম্পাৱতী' নাটকৰ নাট্যকাৰ হাজৰিকাই এনেদৰে ফুটাই তুলিছে। মৃত্যু যাতনা নহয়, ই ঈশ্বৰৰ লগত একাত্ম হোৱাৰ এক সুন্দৰ মাৰ্গ। জীৱনৰ দ্বন্দ্ব-সংঘাত, বাধা-বিপত্তি, দুখ-দুৰ্দশাক অতিক্ৰম কৰি শেষপৰ্যন্ত দৈৱ অনুগ্ৰহত এই সকলোৰেপৰা পৰিত্ৰাণ পাই পৰমপ্ৰাপ্তিৰ আনন্দত বিলীন হ'ব পৰা সৌভাগ্য লাভে সুধন্বা, সুৰথ আৰু যুতিকাৰ জীৱন ধন্য কৰিছে। ঈশ্বৰ মংগলময়, তেওঁ যি কৰে মংগলৰ কাৰণেই কৰে; করুণাময় অকাৰণত নিষ্ঠুৰ নহয়, নতুবা শাস্তি নিদিয়ে। এই ধাৰণা যদি মানুহৰ মনত দৃঢ়ভাৱে থাকে, তেনেহ'লে কোনো ধৰণৰ দুখ-দুৰ্দশা বা ভাগ্য বিপৰ্যয়ে মানুহক বিচলিত কৰিব নোৱাৰে।

পৌৰাণিক নাটকত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মৃত্যুৱে দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ মনলৈ তীব্ৰ শোচনা জগাই তোলাৰ পৰিবৰ্তে অন্য এক মানসিক অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰাহে দেখা যায়। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মৃত্যু আপাতদৃষ্টিত যিমানেই শোচনীয় নহওক কিয়, সি মুক্তিহে প্ৰদান কৰে। 'মুক্তি' শব্দৰ আভিধানিক অৰ্থ হ'ল— মুকলি হোৱা, দাসত্ব মোচন, উদ্ধাৰ, নিৰ্বাণ। মুক্তি পাঁচ প্ৰকাৰৰ- (১) সৃষ্টি (ঈশ্বৰৰ সৈতে সমান ঐশ্বৰ্যশালী হোৱা), (২) সালোক্য (ঈশ্বৰৰ সৈতে একে লোক বা স্থানত বাস কৰা), (৩) সাৰূপ্য (ঈশ্বৰৰ সৈতে একে আকৃতি বা ৰূপ প্ৰাপ্তি), (৪) সাযুস্য (ঈশ্বৰৰ সৈতে অভেদ বা সমতা প্ৰাপ্ত হৈ ক্ৰীড়া আদি কৰি বাস কৰা) আৰু (৫) নিৰ্বাণ (ঈশ্বৰত লীন বা লয় হোৱা)।

'চম্পাৱতী' নাটকত সুধন্বা-সুৰথ আৰু যুতিকাই সালোক্য মুক্তি লাভ কৰিছে।

এইখিনিতে 'চম্পাৱতী' নাটকৰ পঞ্চম অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত ভক্তদাসে ৰাণী ৰত্নাৱতীৰ উদ্দেশ্যে কোৱা কথাখিনি তুলি দিয়া সমীচিন হ'ব। পুত্ৰহীনা ৰত্নাৱতীক সান্ত্বনা দিবলৈ গৈ আত্মাৰ অবিনশ্বৰতাৰ বিষয়ে ভক্তদাসৰূপী নাৰদে কৈছে —

"ৰাণী আই।
কোনে ক'লে মৰা বুলি সুধন্বা-সুৰথ?

---

[১৫] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৩১

আত্মাৰ মৰণ নাই নমৰে কোনেও।
সলাই পুৰণি সজা চৰাই এটিয়ে
নতুন বাহত লয় যিদৰে আশ্রয়
সিদৰে সলনি কৰে
জীৱাত্মায়ো ধ্বংসশীল পুৰণি শৰীৰ
পৰিহৰি নৱদেহ সুধন্বা-সুৰথে
অমৰধামত সউ লভিছে আশ্রয়।
সকলোৰে তেনে দিন আহিব নিশ্চয়
নকৰিবা অনৰ্থক শোক।[১৬]

পৌৰাণিক নাটক 'চম্পাৱতী'ত পাত্ৰ-পাত্ৰীয়ে দুঃখ-দুৰ্দশাৰ অন্তত দেৱতাৰ কৃপা লাভ কৰি পৰমপদ লাভ কৰিছে। দৈৱ-বিধানৰ মংগলময় ধ্বনি বাৰে বাৰে ঘোষিত হোৱা 'চম্পাৱতী' নাটকত সকলো ক্ষয়-ক্ষতিক মিছা প্রতিপন্ন কৰি অন্তত পৰম আনন্দকে একমাত্র সত্য বুলি প্রচাৰ কৰা হৈছে। ৰসময়ী ভক্তিত অৱগাহন কৰি থকা হংসধ্বজ ৰজায়ো অৱশেষত দুই পুত্ৰৰ স্বৰ্গপ্রাপ্তি, অৰ্থাৎ মোক্ষলাভৰ কথা বুজি পাইছে।

নাটকখনৰ সামৰণিত 'চম্পাৱতী' ৰাজ্যখন যে এখন ৰসময়ী ভকতিৰে পৱিত্র স্থান এই কথা দৃঢ়তাৰে নাট্যকাৰে প্রকাশ কৰিবলৈ পাহৰা নাই। উল্লেখযোগ্য যে হাজৰিকাই চম্পাৱতী ৰাজ্য প্রাচীন কামৰূপতে বুলি দেখুৱাব খুজিছে আৰু অনাগত ভৱিষ্যতত ই ভক্তিধৰ্ম প্রকাশৰ কেন্দ্ৰ হ'ব বুলি শ্রীকৃষ্ণৰ মুখৰ সংলাপেৰে ব্যক্ত কৰাইছে—

"শুনা আৰু সকলোৰে
ভৱিষ্যত বুৰঞ্জীৰ অপূৰ্ব সন্ধান—
ৰূপে গুণে অতুলন জগ-বিমোহন
কামৰূপ চম্পাৱতী কুণ্ডিল শোণিত
অসম নামেৰে হ'ব ভুৱন বিদিত।
পৱিত্র যশৰ জাত পাৰিজাত
ফুলিব ইয়াতে, বহিব লগতে
ৰসময়ী ভকতিৰ হাট।
ভদ্রাৱতী ভাগ্যৱতী চম্পাৰ সৌভাগ্য
ভকতৰ ভৰি ধূলা লভিলে শিৰত।

---

[১৬] উক্ত গ্রন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬

অনাগত ভৱিষ্যৰ কোলাত এদিন
কিন্তু নুগুচিব এই পৱিত্ৰতা।"[১৭]

'চম্পাৱতী' নাটকত ভক্তিৰ মহিমা ৰূপায়ণৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াত সন্নিবিষ্ট কেইবাটাও ভক্তিমূলক গীতে গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান দখল কৰা দেখা গৈছে। নাটকখনৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত নাট্যকাৰৰ স্বচৰিত গীত এটিৰে সূবাগুৰি তোলা হৈছে। ব্ৰহ্মচাৰী বালকসকলৰ মুখত দিয়া গীতটো ভক্তিমূলক। এই একেটা অংকৰ একেটা দৰ্শনৰ সামৰণিৰ গীতটো জয়দেৱ ৰচিত এটি ভক্তিমূলক গীত। নাট্যকাৰে প্ৰথম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত মহাপুৰুষ মাধৱদেৱ বিৰচতি এটি বৰগীত সন্নিবিষ্ট কৰি ভক্তিৰ বিজয়-দুন্দুভি বজাইছে। তৃতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনৰ শেষৰফালে ভক্তিমূলক বৰগীত ("কৃষ্ণ হৰি ৰাম হৰি ৰাম ৰাম ৰাম" ইত্যাদি)ৰ প্ৰয়োগ কৰিছে।

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'চম্পাৱতী' নাটকৰ সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপ আৰু বক্তব্যৰ মাজেৰেও ভক্তিৰ মাহাত্ম্য ৰূপায়ণ কৰিছে। চতুৰ্থ দৰ্শনৰ চতুৰ্থ অংকত ঘাটেয়ে ধন নিদিলে শ্ৰীকৃষ্ণক নদী পাৰ কৰি দিবলৈ মান্তি নহয়। বহুতো খট্ বান্ধৰ পাছত শ্ৰীকৃষ্ণই ঘাটেক হাতত ধৰি পাৰ হ'বলৈ বিচৰাত, ঘাটেয়ে তেওঁক চিনি পাইছে আৰু ক্ষমা বিচাৰি মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ বিৰচিত 'জানিলো তোমাক জগত ঈশ্বৰ তুমি সনাতন হৰি" শীৰ্ষক বৰগীতটোৰে প্ৰাৰ্থনা কৰিছে। "পাৰ কৰা ৰঘুনাথ সংসাৰ সাগৰে" বৰগীতটোৰ কিয়দংশও এই একেটা দৃশ্যত প্ৰয়োগ মনকৰিবলগীয়া। ভক্তিমূলক গীতকেইটাৰ সু-প্ৰয়োগে 'চম্পাৱতী' নাটকত সোণত সুৰগা চৰাইছে।

ধৰ্মমূলক কাহিনী, জনশ্ৰুতিমূলক আখ্যান, উপঘটনা, চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপ আৰু ভক্তিমূলক গীতৰ সমন্বয়ত পৌৰাণিক নাটক 'চম্পাৱতী'ক একান্ত ভক্তৰ অচলা ভক্তিৰ সুন্দৰ প্ৰকাশ বুলি ক'লে নিশ্চয় বঢ়াই কোৱা নহ'ব। এককথাত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'চম্পাৱতী' নাটকখনৰ মাজেদি ভক্তি ধৰ্মৰ মহিমা ৰূপায়ণত সফলতা লাভ কৰিছে বুলি ক'ব পৰা যায়। □

---

[১৭] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৩২-১৩৩

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ চম্পাৱতী, অসম কলাতীৰ্থ, ২০০৩
- ড° জয়জ্যোতি গোস্বামী (সম্পাদিত) ঃ শংকৰদেৱ আৰু ভক্তি আন্দোলন, শ্ৰীমন্ত শংকৰ কৃষ্টি বিকাশ সমিতি, সোণালী জয়ন্তী, ২০০৪
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ষষ্ঠ সংস্কৰণ, সৌমাৰ প্ৰকাশ, ১৯৯১
- ড° সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা, বিদ্যোদয় লাইব্ৰেৰী, কলিকতা- ৯, ১৯৬৩

'চম্পাৱতী' নাটকত হৰি আৰু হৰিভক্তিৰ মহিমা - এটি আলোচনা

হেমেন ৰাজবংশী

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাটসমূহৰ অন্যতম হৈছে 'চম্পাৱতী'। মহাকাব্য মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বৰ কাহিনীৰ অৱলম্বনত ৰচিত নাটখনত ভক্তিৰ মহিমা অতি সুন্দৰ ৰূপত প্ৰকাশিত হোৱাটো নাটখনৰ এক উল্লেখনীয় দিশ। উন্মোচনী কালৰ ভক্তিৰস প্ৰধান অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বিপৰীতে 'ৰাম-নৱমী'ৰে আৰম্ভ হোৱা অসমীয়া আধুনিক নাট্য-সাহিত্যৰ পৰিক্ৰমাত 'চম্পাৱতী'ৰ নিচিনাকৈ অন্য নাটকত ভক্তিৰ মহিমাই অধিক গুৰুত্ব পোৱা লক্ষ্য কৰা নাযায়। হাজৰিকাৰেই 'নন্দ-দুলাল' নাটকৰ দৰে যি দুই-এখন নাটকত দৃষ্টিমান হৈছে সেয়া যৎসামান্যহে।

১৯২৬ চনত ৰচিত আৰু ১৯৩৫ চনত গ্ৰন্থাকাৰে প্ৰকাশিত 'চম্পাৱতী' নাটখনৰ কাহিনীভাগ এনেধৰণৰ,— পুৰণি অসমৰ নগাঁও অঞ্চলৰ ৰজা হংসধ্বজ-শাসিত ৰাজ্য চম্পাৱতী। পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা চম্পাৱতী ৰাজ্যত প্ৰৱেশ কৰাত ৰজা হংসধ্বজৰ বোৱাৰী লীলাৱতীয়ে সেই অশ্ব বন্দী কৰি পাণ্ডৱৰ বিৰুদ্ধে ৰণ হুংকাৰ দিয়ে। লীলাৱতীৰ স্বামী হৰিভক্ত সুধন্বাই ইয়াক উচিত বুলি বিবেচনা কৰা নাই। কিন্তু লীলাৱতীৰ স্বদেশানুৰাগী বক্তব্যত আকৃষ্ট হৈ সুধন্বাই পৰৱৰ্তী সময়ত ৰজা হংসধ্বজে যজ্ঞ ঘোঁৰা ঘূৰাই দিব খোজা কথা বাৰণ কৰি পাণ্ডৱৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰাৰ কথাহে দোহাৰে। ৰজা হংসধ্বজে অৱশেষত পাণ্ডৱৰ বিপক্ষে যুদ্ধ ঘোষণা কৰি পিছদিনা সূৰ্য উঠাৰ আগেয়ে সকলোকে যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ আহ্বান কৰে আৰু ইয়াৰ অন্যথা কঠোৰ শাস্তিৰ সন্মুখীন হ'ব লাগিব বুলি আদেশ দিয়ে। যথাসময়ত পিতৃৰ শাস্তি ল'বলগীয়া হ'ল পুত্ৰ সুধন্বাই। ৰাজ-পুৰোহিত মণি-কৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হোৱা সুধন্বা কঠোৰ শাস্তিৰ সন্মুখীন হৈও হৰিভক্তিৰ মাহাত্ম্যত ৰক্ষা পৰিল। তেনেদৰে ৰক্ষা পৰিল ৰজাৰ দ্বিতীয় পুত্ৰ সুৰথো। পৰৱৰ্তী সময়ত সুধন্বা-সুৰথে দেশৰ বাবে পাণ্ডৱৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰি মৃত্যুক সাৱটি ল'লে। হৰিৰ কৃপাত অৱশ্যেই দুয়ো বৈকুণ্ঠ লাভ কৰিলে। ৰজা হংসধ্বজৰ বোৱাৰীয়েক লীলাৱতীৰ হাতত শ্ৰীকৃষ্ণ বন্দী হ'ল। ৰজাই বোৱাৰীয়েকৰ কাৰ্যৰ বাবে তেওঁক তিৰস্কাৰ কৰিলে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত ক্ষমাভিক্ষা মাগিলে।

নাটখন বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে ভক্তিৰ মহিমাই নাটখনৰ কেইবাঠাইতো

প্রভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। ৰজা হংসধ্বজৰ পুত্ৰ সুধন্বাই লীলাৱতীৰ আগত দয়াময় হৰিৰ গুণগান কৰাৰপৰা মৃত্যুৰ পাছত সুধন্বা-সুৰথক ৰজা হংসধ্বজ আৰু ৰাণীক দেখুওৱালৈকে নাট্য-কাহিনীৰ ছত্ৰে ছত্ৰে ভক্তিৰ মহিমা প্ৰচ্ছন্ন হৈ আছে। বৰঞ্চ ক'ব পাৰি ভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশ নাট্য-কাহিনীৰ গতি প্ৰদানৰ অন্যতম কাৰক হৈ পৰিছে।

'চম্পাৱতী' নাটকত হৰিভক্তিৰ মহিমা বিশ্লেষণ কৰাৰ আগেয়ে ভক্তিৰ বিষয়ে কিছু কথা আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন আহি পৰে। ভক্তি বুলিলে সাধাৰণতে ঈশ্বৰৰ প্ৰতি থকা আসক্তিকে বুজায়। শব্দটোৰ ধাতুগত অৰ্থও সেইটোৱেই। ভজ্ ধাতুত ক্তিন্ প্ৰত্যয় যোগেৰে ভক্তি শব্দ নিষ্পন্ন হৈছে। ভজ্ ধাতুৰ অৰ্থ ভজা, সেৱা কৰা বা ঈশ্বৰক ভজনা কৰা। ভক্তিৰ বিষয়ে ব্যাখ্যা আগবঢ়োৱা মহান গ্ৰন্থসমূহত ঈশ্বৰৰ প্ৰতি থকা একান্ত অনুৰক্তিকে ভক্তি বোলা হৈছে। শাণ্ডিল্য ভক্তিসূত্ৰত আছে- "সা পৰাণুৰক্তিৰীশ্বৰে।" নাৰদীয় ভক্তিসূত্ৰত আছে- "সা তস্মিন পৰম প্ৰেমৰূপা" এই আসক্তি বা অনুৰক্তি সাধাৰণ নহয়। ই কায়মনোবাক্যে ভগৱানৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ। ভক্তি দৰাচলতে গভীৰ মনৰ অনুভৱ, যি অতিকৈ সুমধুৰ, যাৰদ্বাৰা ভক্ত আৰু ভগৱন্তৰ সম্পৰ্ক স্থাপন হয়। কৰ্ম, জ্ঞান অথবা যোগ-মাৰ্গেৰে ঈশ্বৰক বিচৰাতকৈ সহজ আৰু সুগম পথ হৈছে ভক্তি। ভক্তিক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নৱম শতিকাত দক্ষিণ ভাৰতৰপৰা আৰম্ভ হোৱা ভক্তি আন্দোলনে ত্ৰয়োদশ পঞ্চদশ শতিকাত উত্তৰ পূবকে ধৰি সমগ্ৰ ভাৰত বিয়পি পৰে। তাকে কেন্দ্ৰ কৰি ভাৰতত সৃষ্টি হয় অপৰিসীম সৌন্দৰ্যময় ভক্তি-সাহিত্য। এই ভক্তি আন্দোলনে পঞ্চদশ শতিকাত অসমক টৌৱাই যায় মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ উত্থান আৰু বিস্তৰ প্ৰভাৱেৰে। যি কি নহওক, পৰৱৰ্তী সময়তো ভক্তিৰ প্ৰভাৱ অসমৰ সাহিত্য-সংস্কৃতিত বিপুলভাৱে প্ৰত্যক্ষ কৰা যায়। আধুনিক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ধাৰাত 'চম্পাৱতী' নাট্যকলা হিচাপে দোষ-দুষ্টতাৰে ভাৰাক্ৰান্ত হৈও ভক্তিৰ মহিমা আৰু গৰিমা প্ৰকাশেৰে অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ এক বিশিষ্ট সৃষ্টি হিচাপে চিহ্নিত হৈছে।

নাটখনত হৰিভক্তি আৰু হৰিৰ মহিমা তিনিটা প্ৰধান দিশেৰে প্ৰকাশ লাভ কৰিছে। সেয়া হৈছে — (১) নাটকীয় ঘটনাবস্তুৰ মাজেদি;

(২) চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ যোগেদি;

(৩) গীতৰ মাজেদি।

নাটকখনৰ কাহিনীবস্তু চম্পাৱতীৰ ৰাজশক্তিৰ লগত পঞ্চ-পাণ্ডৱৰ সংঘৰ্ষ আৰু পুৰঞ্জয় আৰু মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নিৰ্মাণ হৈছে। কিন্তু হৰিভক্তিৰ মহিমা এই দুয়োটা দিশৰ মাজত প্ৰচ্ছন্ন হৈ আছে আৰু কাহিনীভাগত

সংঘাত সৃষ্টিৰো কাৰণ হৈ পৰিছে। নাটখনৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনতে সুৰথ আৰু যুতিকাৰ কথোপকথনৰ মাজেৰে দেখা গৈছে যে যুতিকাই সুৰথৰপৰা হৰি নামৰ মহিমা বুজি, তাকে সাৰথি কৰি জগতৰ নিন্দা-গৰিহণাক প্ৰত্যাহ্বান জনাবলৈ মনোবল সাঁচিছে। পৰৱৰ্তী সময়ত হৰিৰ প্ৰতি থকা ভক্তিৰ বাবেই যুতিকাই স্বৰ্গধামলৈ গতি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত সুৰথ আৰু যুতিকাৰ বন্ধুত্ব দেখুওৱা হৈছে ভক্তিৰ গুণগানৰ বাবেই। সুৰথক গুৰু মানিয়েই যুতিকাই ভক্তিৰ মহিমা আৰু গৰিমা অনুধাৱন কৰিছে। দুয়োৰে এই বন্ধুত্ব পৰৱৰ্তী সময়ত দ্বিতীয় অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত যুতিকাৰ পিতাক মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ওচৰত কলংকিত ৰূপত ধৰা দিছে আৰু তাকে অচিলা কৰি মণিকৰ্ণেশ্বৰে সুৰথক অন্যায় কৰিবৰ বাবে সুযোগ লাভ কৰিছে। আনহাতে "বিপদত হৰিনাম নেৰিবা মুখৰ" বোলা গুৰু সুৰথৰ বাক্য শিৰোধাৰ্য কৰা যুতিকাই সকলো বিপদ পৰাস্ত কৰি স্বৰ্গলাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ৰাজবোৱাৰী লীলাৱতীয়ে পাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব বন্ধনত আচৰিত হৈছে গিৰিয়েক সুধন্বা। কাৰণ সুধন্বাই জানে যে যজ্ঞাশ্ব বন্ধনৰ বাবে যুদ্ধ লাগিলে তাত পাণ্ডৱৰ জয় অনিবাৰ্য। কাৰণ,— "পাণ্ডৱৰ সখা আছে হৰি দয়াময়।" সেইবাবেই সুধন্বাই পাণ্ডৱক যজ্ঞাশ্ব ঘূৰাই দিয়াৰ মত পোষণ কৰিছে। কিন্তু লীলাৱতীৰ স্বদেশানুৰাগী বক্তব্যত সুধন্বা যুদ্ধৰ বাবে সাজু হৈছে। মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হ'বলগীয়া হ'ল সুধন্বা। ৰজা হংসধ্বজে আগদিনা দিয়া কঠোৰ নিৰ্দেশ পালন কৰিবলগীয়া হ'ল পুত্ৰ সুধন্বাই। যুদ্ধৰ বাবে আগমনত বিলম্ব কৰাৰ বাবে তপত তেলত নিক্ষেপিত হ'ব লগা হ'ল সুধন্বা। কিন্তু হৰিভক্তিৰ মহিমাত সুধন্বা ৰক্ষা পৰিল। সুধন্বা ৰক্ষা পোৱা কাৰ্যত যিদৰে ভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশিত হ'ল একেদৰেই ব্যৰ্থ হ'ল মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰ। ফলত মণিকৰ্ণেশ্বৰে নতুনকৈ ষড়যন্ত্ৰ ৰচিব লগা হ'ল। ঘটনাবস্তুৱে নতুন গতি লাভ কৰিলে। সুধন্বাৰ জীৱনলাভৰ ঘটনা নাটখনত ভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশৰ বিশেষ ঘটনা বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। কাৰণ সুধন্বা যে হৰিভক্ত সেইকথা নাটখনৰ আৰম্ভণিতে বুজা গৈছে আৰু অতিলৌকিকতাৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে এই ঘটনাৰ যোগেৰে হৰিভক্তিৰ মহিমা আৰু গৰিমাকেই প্ৰকাশ কৰিছে।

ৰজা হংসধ্বজৰ হৰিভক্তি আৰু সেই ভক্তিৰ বাবে তেওঁ হৰিৰপৰা লাভ কৰা কৃপাও নাটকীয় ঘটনাবস্তুৰ অন্যতম উল্লেখযোগ্য দিশ।

"হৰি-পদ-ধূলি তুলি সাদৰে শিৰত
ধন্য হ'ব চম্পাৱতীপুৰ
ধন্য হ'ব আৰু এই বৃদ্ধ হংসধ্বজ।"— বুলি উলাহ প্ৰকাশ কৰা হংসধ্বজে পাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব আনন্দেৰে সমৰ্পণ কৰিব খোজে। হৰিসখা অৰ্জুনক তেওঁ কৰা

আদৰ-সম্মানেও হংসধ্বজৰ হৰিভক্তিকে সূচায়। কিন্তু ঘটনাক্ৰমত পাণ্ডৱৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ আয়োজন কৰা হংসধ্বজে দুয়ো পুত্ৰক হেৰুৱাই বিচলিত হ'লেও পুত্ৰহন্তা পাণ্ডৱৰ সখা শ্ৰীকৃষ্ণক বোৱাৰীয়েক লীলাই বন্দী কৰি অনা কাৰ্যত ক্ষুণ্ণ হৈছে আৰু নিজেই শ্ৰীকৃষ্ণৰ বান্ধ মুকলি কৰি পদধূলি লৈছে। ৰাণীৰ প্ৰাৰ্থনাত স্বৰ্গধামত বাস কৰা সুধন্বা-সুৰথক এপলক চাবৰ বাবে ৰজা-ৰাণীক শ্ৰীকৃষ্ণই সুযোগ দিছে। এই ঘটনাৰ যোগেদি শ্ৰীকৃষ্ণৰ গৰিমা প্ৰকাশিত হৈছে আৰু তাৰ লগে লগে ভক্তিৰ বাবেহে যে এই ঘটনা সংঘটন হ'ব পাৰিছে— সেয়াও প্ৰমাণিত হৈছে।

তদুপৰি ঘাটেয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক ঘাট পাৰ কৰি দিয়া ঘটনা, সুধন্বাই শ্ৰীকৃষ্ণক চম্পাৱতী দেৱীৰপৰা লাভ কৰা শৰ সমৰ্পণ আদি ঘটনাত ভক্তৰ ভগবানৰ প্ৰতি থকা ভক্তিয়েই প্ৰকাৰান্তৰে উন্মোচিত হৈছে।

চৰিত্ৰৰ মাজেদিয়ে নাটকৰ ঘটনাবস্তু গঢ় লয়। 'চম্পাৱতী' নাটকতো নাটকীয় কাহিনীভাগক ৰূপদান কৰা চৰিত্ৰসমূহৰ কাৰ্যকলাপ, ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মাজত হৰিভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশিত হৈছে। তথাপিও নাটখনত যে কেৱল হৰিভক্তিৰ মহিমাঁ আৰু গৰিমা প্ৰকাশৰ বাবেই কেতবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে তাক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। এই প্ৰসঙ্গত প্ৰথমেই নাম ল'ব লাগিব ভক্তদাসৰ চৰিত্ৰটো। প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত সেনাপতি পুৰঞ্জয়সিংহৰ ওচৰত ভক্তদাসে পৰিচয় দিছে এনেদৰে,—

"ভক্তদাস নাম মোৰ
বহি খোৱা ৰজাৰ বিষয়া
ভ্ৰমি ফুৰোঁ য'তে ত'তে আপোন ইচ্ছাৰে
কাজ-কৰ্ম নাই একো কৰিবলগীয়া।
যিহকেই খোজা মোক
শক্তি, ভক্তি, মুক্তি
দিব পাৰোঁ তাৰে মই পথ দেখুৱাই।"

ভক্তদাসে নাটকীয় কাহিনীৰ মাজে মাজে সকলো যেন প্ৰত্যক্ষ কৰি গৈছে। বৰগীত গাই হৰিৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰি ভক্তদাসে অৰ্জুনৰো মন মুহিছে। ৰজা হংসধ্বজৰ ওচৰলৈ অৰ্জুনক আগবঢ়াই অনা ভক্তদাসে হংসধ্বজৰ শোকৰ দিনত আনন্দ কৰিছে। সুধন্বাক তপত তেলত নিক্ষেপিত কৰিব লগাৰ সময়তেই ভক্তদাসে আনন্দৰ পোষকতা কৰিছে। ৰজা হংসধ্বজৰ প্ৰশ্নত এই কথাৰ উত্তৰ ভক্তদাসে দিছে এনেদৰে,—

"লীলাময় শ্ৰীহৰিৰ লীলা দেখি। .....ভক্তদাস
বলিয়া হোৱা নাই। মই মিছা কথা নকওঁ।"

ৰজা হংসধ্বজেই নহয়, দৰ্শক পাঠকেও ভক্তদাসৰ এই কাৰ্যত আশ্চৰ্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ বাধ্য হয়। কিন্তু পৰৱৰ্তী দৰ্শনত যেতিয়া কেৱল হৰিভক্তিৰ মহিমাৰ বলত সুধন্বা তপত তেলৰ মাজৰপৰা সুস্থ-শৰীৰে ৰক্ষা পৰে তেতিয়া দৰ্শক-পাঠকে ভাবিবলৈ বাধ্য হৈ পৰে ভক্তদাস কোন? তেওঁ সঁচাকৈয়ে হৰিভক্তিৰ মহিমা জানে। পুত্ৰশোকত বিচলিত ৰজা-ৰাণীক ভক্তদাসে হৰিভক্তিৰ পথ অনুসৰণ কৰিবলৈ কয়,——

"এক মনে এক প্ৰাণে চিত্ত শুদ্ধি কৰি
মাতাচোন দয়াল হৰিক।
সিজনাৰ হ'লে অনুগ্ৰহ
নহ'ব যে প্ৰয়োজন পথ-প্ৰদৰ্শক।"

ভক্তদাসে ৰজা হংসধ্বজৰ ওচৰত নিজৰ প্ৰকৃত পৰিচয় আৰু উদ্দেশ্য দাঙি ধৰে,—

"ময়েই নাৰদ ঋষি বাস স্বৰগত।
চাবল'ই ভক্ত লীলা
ভক্তদাস ছদ্মবেশ লই
আছিলো ইমান দিন চম্পাত তোমাৰ।"

লগে লগেই উন্মোচন হৈ পৰে ভক্তিৰ মহিমা। কাৰণ নাৰদ মুনিতকৈ শ্ৰেষ্ঠ ভক্ত ভগবানৰ অইন কোনো নহয়। সেই নাৰদমুনিৰ ভক্তদাস ৰূপ ধাৰণ আৰু তাৰো উদ্দেশ্য ভক্ত-লীলা চোৱা আটাইখিনিৰ মাজতেই হৰিভক্তিৰ মহিমা অতি সুন্দৰভাৱে উপস্থাপিত হৈছে।

আনহাতে নাটখনত ৰাজকোঁৱৰ দুয়োগৰাকীয়েই হৈছে বিষ্ণুৰ একান্ত ভক্ত। মহাভাৰতৰ ভক্ত সুধন্বাৰ কাহিনীয়েই এই নাটৰ মূল অৱলম্বন। নাট্যকাৰে অতি কৌশলগতভাৱেই অসমৰ চিত্ৰ আঁকি তাত ভক্ত সুধন্বা আৰু সুৰথক উপস্থাপিত কৰাই হৰিভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰিছে। বিষ্ণুভক্ত সুধন্বাই নাটখনৰ আৰম্ভণিৰেপৰা শেষলৈকে নিজৰ ভক্তৰ ৰূপ অক্ষুণ্ণ ৰখা পৰিলক্ষিত হয়। দেশৰ বাবে যুদ্ধ দিলেও বিনা বাক্যব্যয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক নিজৰ দেৱীপ্ৰাপ্ত শৰ সমৰ্পণ কৰা, যুদ্ধক্ষেত্ৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ পদধূলি লোৱা আৰু সৰ্বশেষত বীৰত্বৰ নিৰ্মালি মৰণৰ সময়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম লোৱা সকলো ক্ষেত্ৰতে সুধন্বাৰ ভক্তৰূপ উন্মোচিত হৈছে। ভক্তৰ অধীন ভগৱান। সেইবাবেই পিতৃৰ আদেশক সন্মান কৰি তপত তেললৈ আগবঢ়া সুধন্বাক হৰিয়ে ৰক্ষা কৰিছে। নাটখনত ইয়াতকৈ হৰিভক্তিৰ মহিমাৰ আৰু কি চূড়ান্ত নিদৰ্শন থাকিব পাৰে?

স্বয়ং ভগৱান শ্রীকৃষ্ণই অর্জুনক সুধন্বাৰ কটা মূৰ লৈ অহাৰ পিছত কৈছে-

"দেখা পালা সখি প্ৰত্যক্ষ প্ৰমাণ
তাহানিয়ে কইছিলো সখি।
হতো বা প্ৰাপ্স্যসি স্বৰ্গং জিত্বা বা ভোক্ষসে মহীম্।
তস্মাদুত্তিষ্ঠ কৌন্তেয় যুদ্ধায় কৃতনিশ্চয়ঃ।।
স্বৰ্গত অক্ষয় বাস
হ'ব এই মহাবীৰ ভক্ত সুধন্বাৰ।"

বীৰ অৰ্জুনে স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিছে,—

"দেখিছো সঁচাই আজি ভক্তৰ মহিমা।"

নাটকখনৰ দ্বিতীয় অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত দ্বিতীয় পাণ্ডৱ ভীমৰ এটি উপলব্ধি এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমাৰ প্ৰসঙ্গত ভ্ৰাতৃ অৰ্জুনক ভীমে কৈছে-

-নোবাৰোঁ বুজিব তাৰ কেনুৱা ধেমালি
দেখা যাব এই ৰণতেই
দুয়োফালে হৰিভক্ত
কিদৰেনো কৰি দিয়ে জয় পৰাজয়।

সুৰথ পিতৃ হংসধ্বজ আৰু জ্যেষ্ঠ ভ্ৰাতৃ সুধন্বাৰ দৰেই বিষ্ণুভক্ত ৰূপত নাটখনিত অংকিত হৈছে। সুৰথৰ যোগেৰে হৰিৰ মহিমা প্ৰচাৰৰ দিশ এটাও ইয়াত সন্নিবিষ্ট হৈছে। পুৰোহিত কন্যা যুতিকাক হৰিৰ মহিমা আৰু গুণগান উপলব্ধ কৰোৱা আৰু যুতিকাই সুৰথক গুৰু-জ্ঞান কৰা বিষয়বোৰৰ মাজেৰে ভক্তিৰ মহিমা আৰু গৰিমা উন্মোচিত হৈছে।

নাটখনৰ চতুৰ্থ অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত সন্নিবিষ্ট ঘটনাভাগ আৰু ঘাটৈ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে হৰি ভক্তিৰ মহিমাই প্ৰকাশ পাইছে। ঘাটৈয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক ধন নিদিয়াকৈ ঘাট পাৰ কৰাই দিবলৈ সম্মত হোৱা নাই। কিন্তু শেষত পৰিচয় পাই নিজৰ কপালৰ সু-লিখনক ধিয়াই শ্ৰীকৃষ্ণক পাৰ কৰাই দিছে আৰু জীৱন ধন্য মানিছে। শ্ৰীকৃষ্ণই সাধাৰণ ভক্তক কৃপা কৰা আৰু ঘাটৈয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক সাষ্টাঙ্গে প্ৰণিপাত কৰা আদি ঘটনাত হৰি ভক্তিৰ নমুনাই প্ৰকাশ পাইছে।

তেনেদৰে ৰজা হংসধ্বজ, ৰাণী, অৰ্জুন আদি চৰিত্ৰৰ মাজেৰেও হৰিৰ মহিমা আৰু ভক্তিৰ মহিমা বৰ সুন্দৰভাৱে নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিছে।

নাটখনত প্ৰকাশিত গীতৰ মাজেৰে নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই হৰিৰ মাহাত্ম্য তথা ভক্তিৰ গৰিমা প্ৰকাশ কৰিছে।

প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত ব্ৰহ্মচাৰীসকলৰ দৃশ্যায়নত সংযোজিত কৰা গীতটিত উল্লেখ হৈছে,

"দেৱতাৰ লীলাভূমি জননী অসমা তুমি
লভিলা বহুতো বাৰ পূণ্য হৰি পদ ধূলা।
সবে মন-প্ৰাণ খুলি দিওঁ আহা পুষ্পাঞ্জলি
হৰিৰ পদুম পাৱে দিবা অৱসান বেলা।

পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে সন্নিৱিষ্ট এই গীতটিত এনেদৰে হৰিৰ মহিমা প্ৰকাশ মন কৰিবলগীয়া কথা। একেটা দৰ্শনৰ সমাপ্তিত হৰিৰ বন্দনাটি নাট্যকাৰে সচেতন আৰু কৌশলগতভাৱেই কৰা যেন লাগে।

প্ৰথম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত ভক্তদাসৰ মুখত সংযোজিত বৰগীতটিত, দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত সন্নিৱিষ্ট গীতটিত হৰি আৰু হৰিভক্তিৰ মাহাত্ম্যই উচ্চাৰিত হৈছে।

তেনেদৰে তৃতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত নাটকীয় ঘটনাৰ প্ৰয়োজন সাপেক্ষে দিয়া আকাশীবাণীত সুধন্বাৰ হৰিভক্তিৰ মাহাত্ম্যকে স্বীকাৰ কৰা হৈছে। আকৌ পঞ্চম অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত মৃত সুধন্বা-সুৰথক শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ পিতৃ-মাতৃক দেখুওৱা ঘটনাৰ পিছতেই নাট্যকাৰে সংযোজিত কৰিছে মহাভাৰতৰ সেই বিখ্যাত শ্লোকফাঁকি——

"যদা যদাহি ধৰ্মস্য গ্লানি-ভৱতি ভাৰত....."

পৌৰাণিক নাট হিচাপে 'চম্পাৱতী' নাটকত ধৰ্মৰ জয় দেখুৱাবলৈ গৈও নাট্যকাৰে হৰিৰ মহিমা দাঙি ধৰিছে। মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বৰ আধাৰত চম্পাৱতীপুৰৰ এটি জনশ্ৰুতিমূলক আখ্যানৰ আলমত নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই লিখি উলিওৱা 'চম্পাৱতী' অসমীয়া পৌৰাণিক নাট্য-সাহিত্যৰ ভিতৰত এখনি উল্লেখযোগ্য নাট। হৰিৰ মহিমা তথা হৰিভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশে নাটখনক এক অনন্য গাম্ভীৰ্য প্ৰদান কৰিছে বুলি ক'ব পৰা যায়। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ :

- তীৰ্থনাথ শৰ্মা : ভক্তিবাদ
- ড° বিমল মজুনদাৰ : ভক্তি সাহিত্য
- ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টচাৰ্য : অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : অসমীয়া নাট্য সাহিত্য
- ড° বসন্ত কুমাৰ ভট্টচাৰ্য : সাহিত্য অধ্যয়ন
- ড° মঞ্জু লস্কৰ : নৰকাসুৰ
- অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা : চম্পাৱতী, অসম কলাতীৰ্থ, ৩য় প্ৰকাশ

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাট্য-প্ৰতিভা ঃ প্ৰসঙ্গ—'চম্পাৱতী'

ড° মঞ্জু লস্কৰ

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই নাট ৰচনা কৰা সময়ছোৱাত ক্ষীৰোদ প্ৰসাদ, দ্বিজেন্দ্ৰ লাল, গিৰীশচন্দ্ৰ ঘোষ আদি বঙালী নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰভাৱ অসমীয়া নাটকত বেছিকৈ পৰিছিল। সেই সময়ছোৱাত অসমৰ ৰংগমঞ্চত বঙলা নাটকৰ অনুবাদৰ পৰিমাণ বেছি আছিল। অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে অসমীয়া ভাষাত ৰচনা কৰা মৌলিক নাটকৰ প্ৰায়ে অভাৱ হোৱাৰ বাবে বঙালী নাটকৰ অনুবাদৰ ওপৰতে বেছিকৈ নিৰ্ভৰ কৰিবলগীয়া হৈছিল। এচাম সচেতন নাট্যকাৰে অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ পূৰণ কৰাৰ উদ্দেশ্যে এখন-দুখনকৈ মৌলিক নাটক লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে। নাট্যমোদীসকলেও সাদৰেৰে নাটবোৰ আদৰি লৈ অভিনয় কৰি নবীন নাট্যকাৰসকলকো নাটক লিখিবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰে। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকায়ো এখন দুখনকৈ একেৰাহে কেইবাখনো পূৰ্ণাংগ নাটক লিখি অসমীয়া নাট্য জগতৰ ভঁৰাল চহকী কৰি থৈ গৈছে। তেওঁ লিখা নাটসমূহ হ'ল— স্বদেশ মন্ত্ৰত আত্মবলিদান (১৯২৩, বাঁহী), মাতৃমংগল (১৯২৪, চেতনা), দাতা কৰ্ণ (১৯২৯), নতুন যুগ, প্ৰাগজোতিষ, বাল্মীকি-নাৰদ-সংবাদ, হোলি, ভীষ্ম, একলব্য, ভানুমতী (আৱাহন), জয়দেৱ, চোহৰাব-ৰুস্তম, ধাত্ৰী পান্না, বন্দীবীৰ, মাতৃপূজাত মোমাই বলি, বীৰ-পূজা, কুৰঙ্গ-নয়নী, শেষ অৰ্ঘ্য, নৰকাসুৰ (১৯৩০), কনৌজ কুঁৱৰী বা হিন্দুস্থান বিজয় (১৯৩৩), বেউলা (১৯৩৩), নন্দদুলাল (১৯৩৫), চম্পাৱতী (১৯৩৫), কুৰুক্ষেত্ৰ (১৯৩৬), শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ (১৯৩৭), কল্যাণী (১৯৩৯), মৰ্জিয়ানা (১৯৩৯), শকুন্তলা (১৯৪০), সাবিত্ৰী, বনিজ কোঁৱৰ (১৯৪৬), মানস প্ৰতিমা (১৯৪৮), সীতা (১৯৫২), দয়মন্তী (১৯৫২), আহুতি (১৯৫২), বীৰাংগনা (১৯৫২), ৰুক্মিণী হৰণ, ছত্ৰপতি শিৱাজী (১৯৫৭), অশ্ৰুতীৰ্থ, টিকেন্দ্ৰজিৎ (১৯৫৯), সতী (১৯৬২), তপতী আৰু বিসৰ্জন।

বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে পৌৰাণিক নাটৰ নাট্যকাৰৰূপেই অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ খ্যাতি বিপুল আৰু সংখ্যাৰ ফালৰপৰাও বেছি। 'চম্পাৱতী' এখন পৌৰাণিক নাটক। হাজৰিকাই এই নাটখন লিখিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল ১৯১০ চনৰ ২য় বছৰৰ ১ম সংখ্যা 'বাঁহী'ত প্ৰকাশ পোৱা 'হংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী'

শীৰ্ষক এটি প্ৰবন্ধৰপৰা। 'চম্পাৱতী' এটি স্থানবাচক শব্দ। এই ঠাইখন বৰ্তমান নগাঁৱৰ পুৰণিগুদামৰ কাষত থকা চাপানলা নামৰ ঠাইখনেই হ'ব বুলি লিখকে প্ৰবন্ধটোত যুক্তি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্ব্বৰ কাহিনীটোক নাট্যকাৰে নাট্যৰূপ দিছে। অৱশ্যে নাট্যকাৰে মূল কাহিনীটোক নাট্যৰূপ দিবলৈ যাওঁতে সামান্য ইফাল-সিফাল কৰিছে। মহাভাৰতৰ উল্লেখ মতে, সুধন্বাৰ পত্নীৰ নাম প্ৰভাৱতী; নাটকত এই চৰিত্ৰটোৰ নামকৰণ কৰা হৈছে লীলাৱতী বুলি। মহাভাৰতৰ কাহিনীমতে ৰজা হংসধ্বজে অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা অৱৰুদ্ধ কৰি যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। কিয়নো সুহৃদ শ্ৰীকৃষ্ণ যে অৰ্জুনৰ সৈতে আহিব এই বিষয়ে তেওঁ নিঃসন্দেহ। শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শন পোৱাৰ সুযোগ তেওঁ হেৰুৱাবলৈ বিচৰা নাই। তেওঁৰ নিৰ্দেশত সমস্ত বিষ্ণুভক্ত বীৰ সৈন্যই যুদ্ধ যাত্ৰা কৰে। নিৰ্দিষ্ট সময়ত সকলো গৈ যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হয়গৈ। হংসধ্বজৰ পুত্ৰ সুধন্বাক প্ৰিয় পত্নী প্ৰভাৱতীয়ে নিশাটোৰ কাৰণে বাধা দি ৰাখে পুত্ৰ সন্তানপ্ৰাপ্তিৰ কাৰণে; ফলত তেওঁ পিছদিনা ৰাতিপুৱা যথেষ্ট পলমকৈ যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হয়গৈ। এই কাৰণে হংসধ্বজ ৰজাৰ অত্যন্ত খং উঠে আৰু পুতেকক তপত তেলত পেলাই শাস্তি বিহিবলৈ আদেশ দিয়ে। কিন্তু নিৰ্মল অন্তঃকৰণ আৰু চিত্ত শুদ্ধিৰ বাবে তেওঁৰ মৃত্যু নহয়। শত্ৰুৰ বিপক্ষে ৰণ দি সুধন্বাই অৰ্জুনৰ হাতত প্ৰাণ ত্যাগ কৰে। সুধন্বাৰ কটা মূৰটো শ্ৰীকৃষ্ণই পৱন দেৱতাক উৰুৱাই নি বাৰানসীত পেলাবলৈ দিয়ে। শিৱই পৱন দেৱতাৰ হাতৰপৰা সুধন্বাৰ কটা মূৰটো খুজি তেওঁৰ মুণ্ডমালাত গাঁথি লয়। সুধন্বাৰ মৃত্যুত সুৰথে যুদ্ধক্ষেত্ৰত অৰ্জুনৰ সৈতে তুমুল ৰণ কৰে। অৰ্জুনে সুৰথৰ মূৰটো বাণেৰে খণ্ডন কৰে। অৰ্জুনৰ বাণেৰে খণ্ডিত হোৱা সুৰথৰ কটা মূৰটোৱে কৃষ্ণ কৃষ্ণ বুলি যুদ্ধক্ষেত্ৰত সৈন্য মাৰি ত্ৰাসৰ সৃষ্টি কৰে। অৱশেষত কটা মূৰৰদ্বাৰা আঘাত পাই অৰ্জুনেও বিস্ময় মানে। নাৰায়ণে গৰুড়ক সুৰথৰ কটা মূৰ প্ৰয়াগত নিক্ষেপ কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। ধ্যানস্থ শিৱই এই কথা গম পাই সেই মূৰ নিজৰ মালাত পিন্ধাৰ যোগ্য বুলি বিবেচনা কৰে আৰু বৃষ আৰু নন্দি দুয়োকে সুৰথৰ কটা মূৰটো আনিবলৈ পঠিয়াই দিয়ে। ফলত গৰুড় আৰু বৃষভৰ মাজত তুমুল ৰণ লাগে। ইন্দ্ৰৰ আদেশত গৰুড়-বৃষভৰ যুদ্ধ বন্ধ হয়। তেওঁ গৰুড়ক সুৰথৰ কটা মূৰটো প্ৰথমে প্ৰয়াগত অৰ্পণ কৰিবলৈ আৰু তাৰপৰা বৃষ-নন্দিক মূৰটো লৈ গৈ শিৱক দিবলৈ পৰামৰ্শ দিয়ে। ইন্দ্ৰৰ উপদেশ মৰ্মে গৰুড়ে সুৰথৰ মূৰ প্ৰথমে প্ৰয়াগত অৰ্পণ কৰে আৰু বৃষ-নন্দি দুয়োজনে তাৰ পৰা মূৰটো তুলি আনি শিৱৰ হাতত প্ৰদান কৰে। শিৱই সুৰথৰ মূৰটো নিজৰ মুণ্ডমালাত গাঁথি লয়। পুত্ৰদ্বয়ৰ মৃত্যুত হংসধ্বজ আৰু প্ৰভাৱতী শোকত ম্ৰিয়মান হয়। হংসধ্বজে যজ্ঞৰ অশ্ব অনুসৰণ কৰি যুদ্ধক্ষেত্ৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ সন্মুখত উপস্থিত হয় আৰু পুত্ৰশোকত প্ৰাণ ত্যাগ কৰিবলৈ বিচাৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই পুত্ৰশোকাতুৰ পিতৃ হংসধ্বজক বুজনি দি তেওঁৰ স্পৰ্শেৰে শান্ত কৰে।

অৱশেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিৰ্দেশ ক্ৰমে হংসধ্বজে যজ্ঞৰ অশ্ব অৰ্জুনৰ হাতত অৰ্পণ কৰে। থূলমূলকৈ মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বত উল্লেখ থকা হংসধ্বজ আৰু সুধন্বাৰ কাহিনী ইমানেই।

'চম্পাৱতী নাটকৰ কাহিনীভাগ মূলতঃ দুটা পৰ্যায়ত আগবাঢ়িছে। প্ৰথমটোত যজ্ঞৰ অশ্ব বন্দী কৰি ৰখাৰ বাবে চম্পাৱতীৰ ৰাজশক্তিৰ সৈতে পাণ্ডৱৰ সংঘৰ্ষ আৰু দ্বিতীয়টোত চম্পাৱতীৰ সেনাপতি পুৰঞ্জয় আৰু ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ অসৎ অভিপ্ৰায়, স্বাৰ্থপৰতা আৰু দুৰভিসন্ধি প্ৰকাশ কৰাৰ লগতে পৰিণতিত দুয়োৰে পৰাজয় আৰু মৃত্যুবৰণ দেখুওৱা হৈছে। যাৰ বাবে মহাভাৰতত সন্নিবিষ্ট কাহিনীৰপৰা ই কিছু ভিন্ন হৈ পৰিছে।

উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে 'চম্পাৱতী' নাটকৰ মূল কাহিনীভাগ মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বৰপৰা লোৱা হৈছে। পৌৰাণিক কাহিনীভাগৰ লগত সংগতি ৰাখি নাট্যকাৰে স্বকীয়ভাৱে এটি উপকাহিনীও সংযোগ কৰিছে। নাটকৰ কাহিনীমতে চম্পাৱতীৰ ৰজা হংসধ্বজ পৰম বিষ্ণুভক্ত আৰু কন্যাদায়গ্ৰস্ত পিতৃ। সুধন্বা আৰু সুৰথ তেওঁৰ দুই বীৰ পুত্ৰ আৰু একমাত্ৰ ৰাজকুঁৱৰী হ'ল মালতী। ৰজাই সেনাপতি পুৰঞ্জয় সিংহক কন্যাদান কৰি সাংসাৰিক দায়িত্বৰপৰা অব্যাহতি ল'বলৈ ইচ্ছা কৰে। পুৰঞ্জয়েও মালতীক প্ৰাণ ভৰি ভাল পায়। আনপিনে ৰাজবধূ তথা সুধন্বাৰ পত্নী লীলাৱতীক পাবলৈও ইচ্ছা কৰে। সেইকাৰণে পুৰঞ্জয়ে প্ৰিয়তমা মালতীক উপেক্ষা কৰিবলৈ কুণ্ঠিত হোৱা নাই। ৰজা হংসধ্বজৰ ৰাজ্যৰ ৰাজপুৰোহিত হ'ল মণিকৰ্ণেশ্বৰ। এওঁৰো গোপন বাসনা চম্পাৱতীৰ ৰজা হংসধ্বজৰ কন্যা মালতীক বিয়া কৰাই ভৱিষ্যতে সেই ৰাজ্যৰ ৰজা হোৱাৰ। তাৰ কাৰণে ৰজা হংসধ্বজ আৰু পুত্ৰদ্বয় সুৰথ আৰু সুধন্বাক বধ কৰি নিষ্কণ্টক হোৱাৰ পৰিকল্পনা কৰে।

ইপিনে ৰাজ-উদ্যানত পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা প্ৰৱেশ কৰাত সখীয়েকসকলৰ সহযোগত ৰাজবধূ লীলাৱতীয়ে সেই ঘোঁৰা কব্জায়ত্ত কৰে। ফলত চম্পাৱতী পুৰত যুদ্ধৰ সম্ভাৱনা প্ৰকট হৈ পৰে। পৰমভক্ত সুধন্বাই ভগৱান হৰিক অসন্তুষ্ট কৰি পাণ্ডৱৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰা কথাটোত প্ৰথমাৱস্থাত সম্মতি প্ৰদান কৰা নাই যদিও পত্নী লীলাৰ ইচ্ছাৰ বাবেহে যুদ্ধ কৰাৰ সন্মতি প্ৰদান কৰে। আনপিনে ৰজা হংসধ্বজে মন্ত্ৰীৰ সৈতে আলোচনা কৰি সভক্তিৰে পাণ্ডৱৰ অভয় পদত যজ্ঞাশ্ব ওভোতাই দিয়াৰ মানস কৰাত সুধন্বাই তাৰ প্ৰতিবাদ কৰে। হংসধ্বজে সুধন্বাক যুদ্ধৰ দায়িত্ব অৰ্পণ কৰে আৰু যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে সুধন্বা আৰু সুৰথক নিধন কৰাৰ ষড়যন্ত্ৰ বিফল হয়। সুধন্বা-সুৰথে মহা বিক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰি অৱশেষত অৰ্জুনৰ হাতত প্ৰাণ হেৰুৱায়। সুধন্বা-সুৰথ আদি বীৰসকলৰ মৃত্যু বাতৰি পাই লীলাৱতীয়ে ৰণাঙ্গিনী বেশেৰে নাৰী সৈন্যবাহিনীক নেতৃত্ব দি যুদ্ধক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰে। যুদ্ধক্ষেত্ৰত অৰ্জুন আৰু ভীমৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে শ্ৰীকৃষ্ণক

দেখা পায় আৰু তেওঁকে যুদ্ধ আহ্বান কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই লীলাৱতীৰ সম্মুখত পৰাজয় স্বীকাৰ কৰি বন্দীত্ব স্বীকাৰ কৰে। বন্দী শ্ৰীকৃষ্ণক ৰজা হংসধ্বজৰ সম্মুখত উপস্থিত কৰোৱা হয়। পৰম বিষ্ণুভক্ত ৰজা হংসধ্বজে বন্দী শ্ৰীকৃষ্ণক দেখা পাই বোৱাৰীয়েকক ভৎর্সনা কৰে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণক বন্ধনমুক্ত কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। ৰজাৰ উপদেশ মতে লীলাৱতীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বান্ধোন খুলি দি তেওঁক পাদ্য-অৰ্ঘ্যেৰে যথাৰীতি পূজা-অৰ্চনা কৰে। ৰজাৰ একান্ত ভক্তিত সন্তুষ্ট হৈ শ্ৰীকৃষ্ণই ৰজাক এটা বৰ দিবলৈ অভিলাস কৰে। ভগবান শ্ৰীকৃষ্ণই ৰজা-ৰাণীৰ অভিলাষিত পুত্ৰ দৰ্শনৰ ইচ্ছা পূৰণ কৰে আৰু ইয়াৰ মাজেৰে ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণৰ আৰ্হি দেখুৱায়। থূলমূলকৈ নাটকৰ কাহিনী ইমানেই।

নাট্যকাৰ হাজৰিকাই পোনপটীয়াকৈ মহাভাৰতৰ কাহিনীভাগক নাট্যৰূপ দিয়া নাই। নাটকীয়তা বৃদ্ধিৰ উদ্দেশ্যে তেওঁ সুধন্বাৰ পত্নী লীলাৱতীৰ হতুৱাইহে যজ্ঞৰ অশ্ব অৱৰুদ্ধ কৰোৱাইছে। তাৰ উপৰি যজ্ঞৰ অশ্ব পাণ্ডৱে যুদ্ধ কৰি মুক্ত কৰাটোকে লীলাৱতীয়ে বাঞ্ছা কৰিছে আৰু স্বামী সুধন্বাক পাণ্ডৱৰ লগত যুদ্ধ কৰিবলৈও অনুপ্ৰাণিত কৰিছে। মহাভাৰতৰ কাহিনীত সুধন্বাই যুদ্ধক্ষেত্ৰত পলমকৈ উপস্থিত হোৱাৰ কাৰণে তপত তেলত পেলাই শাস্তি প্ৰদান কৰা ঘটনাটো একে আছে যদিও ইয়াৰ কাৰণ কিন্তু নাট্যকাৰে বেলেগকৈ দেখুৱাইছে। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰ তথা তান্ত্ৰিক বিদ্যাৰ ফলস্বৰূপে মদন-ৰতিয়ে লীলা আৰু সুধন্বাক মতলীয়া কৰিছে আৰু সুধন্বাৰ যুদ্ধযাত্ৰা বিলম্ব হৈছে। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ সংলাপত এই কথা সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে—

সুধন্বাক কালি যেনে তেনে
কৰিব লাগিব মই কৰ্তব্য বিমুখ।
এতিয়াই তাৰ বাবে মদন ৰতিক
কৰোঁগই আৰাধনা পাদ্য অৰ্ঘ্য লই।
তেওঁলোকে দুয়ো যদি লীলা-সুধন্বাক
অতি প্ৰাতসতে আহি হানে ফুলবান
তেন্তে মই অচিৰতে হ'ম সিদ্ধকাম।”[1]

মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰ সফল হৈছে আৰু মদন-ৰতিৰ আৱিৰ্ভাৱ তথা মোহিনীবাণত ক্ষত্ৰিয় যোদ্ধা সুধন্বাৰ কৰ্তব্য জ্ঞান হেৰাই গৈছে। তাৰ শাস্তি হিচাপে তপত তেলত প্ৰৱেশৰ ৰাজ আজ্ঞা পালন কৰিব লগাত পৰিছে।

---

[1] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, 'চম্পাৱতী' অসম কলাতীৰ্থ, ২০০৩, দ্বিতীয় অংক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৪৬

মহাভাৰতত উল্লেখ থকা কাহিনীতকৈ সুৰথৰ কাহিনী 'চম্পাৱতী' নাটত বেলেগ। সুৰথৰ চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে যুতিকাৰ সৈতে সংলগ্ন কৰি প্ৰকাশ কৰিছে। উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে যুদ্ধক্ষেত্ৰত অৰ্জুনৰ কাঁড়ৰ আঘাতত সুৰথৰ মৃত্যু হয় আৰু সুৰথৰ কটা মূৰটো শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিৰ্দেশত পৱন দেৱতাই বাৰানসীলৈ নিয়ে। শিৱই সেই মূৰটো পৱন দেৱতাৰপৰা খুজি লৈ নিজৰ মুণ্ডমালাত ঠাই দিয়ে। মন কৰিবলগীয়া যে এই কাহিনীটো নাট্যকাৰে 'চম্পাৱতী' নাটকত বাদ দিছে। সুৰথৰ কাহিনীটো চমুৱাই সুধন্বাৰ কাহিনীটোকহে আগস্থান দিছে। অৰ্জুনৰ হাতত সুধন্বাৰ মৃত্যু হোৱাত সেই কটা মূৰটো শ্ৰীকৃষ্ণই গৰুড়ক প্ৰয়াগ তীৰ্থত অৰ্পণ কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। শিৱৰ আদেশত নন্দিয়ে প্ৰয়াগ কুণ্ডৰপৰা সেই মূৰ তুলি আনি শিৱক নিবেদন কৰে।

সুৰথ, সুধন্বা আদি বীৰসকলৰ মৃত্যুৰ বাতৰি পাই ৰণাঙ্গিনী বেশেৰে লীলা আৰু নাৰীসকলে যুদ্ধ যাত্ৰা কৰে। কিন্তু তেওঁলোকে যুদ্ধক্ষেত্ৰত পাণ্ডৱৰ সলনি শ্ৰীকৃষ্ণক দেখা পায়। লীলাই তেওঁক বন্দী কৰি ৰজাৰ সম্মুখত উপস্থিত কৰায়। পৰম ভক্ত ৰজা হংসধ্বজে এই কাৰ্যত বিষম পৰিস্থিতিত পৰে আৰু খেদ প্ৰকাশ কৰি কয়—

"..................... কেনে কাম কৰিছা বোৱাৰী
জগতৰ ঈশ্বৰক তুমি
বান্ধি আনি চোৰৰ নিচিনা
কিবা হেতু কৰিলা পাতক?"[২]

ৰজাৰ উপদেশ অনুসৰি লীলাৱতীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বান্ধোন খুলি দিয়ে আৰু তেওঁক হৃদয়ৰ অনাবিল ভকতিৰে পাদ্য-অৰ্ঘ্যেৰে যথাৰীতি পূজা কৰে। ৰজাৰ একান্ত অবিচল ভকতিত সন্তুষ্ট হৈ শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক এটি বৰ দিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকট কৰে। ৰজা-ৰাণীৰ অভিলাস আছিল পুত্ৰ দৰ্শন কৰাৰ। নাট্যকাৰে এই বিষয়টো নিজাকৈ উদ্ভাৱন কৰিছে। নাটকখনৰ পট পৰিবৰ্তন অংশত কৈলাস শিখৰত উপবিষ্ট শিৱ-পাৰ্বতী, ভৈৰৱ-ভৈৰবীৰ সৈতে সুধন্বা, সুৰথ, যুতিকাক ৰজা আৰু ৰাণীয়ে দেখা পাইছে। এই অংশত নাট্যকাৰে জন্ম-মৃত্যু, সংসাৰ-মোক্ষ আদিৰ বিষয়ে সুধন্বাৰ মুখেৰে কোৱাই 'চম্পাৱতী' নাটকখনত ভক্তিধৰ্মৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰিছে।

নাটখনত ভক্তিৰ জয় ঘোষিত হৈছে। ভগবান শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভক্ত বৎসলতা তথা ভক্তৰ অনাবিল ভক্তি দৰ্শনৰ উদ্দেশ্যে স্বয়ং নাৰদে স্বৰ্গধামৰপৰা ভক্তদাস নামেৰে ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি হংসধ্বজৰ ৰাজসভা শুৱনি কৰিছেহি।

---

[২] উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অংক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১১৯

নাট্যকাৰে ভগবানৰ উদ্দেশ্যে ভক্তৰ ভক্তি প্ৰদৰ্শন কৰাৰ লগে লগে ভক্তৰ অহমিকা গৰ্ব হোৱাৰ বিষয়েও নাটকখনত দেখুৱাবলৈ পাহৰা নাই। শ্ৰীকৃষ্ণৰ একান্ত অনুগ্ৰহ আৰু দয়াৰ বাবে কুৰুক্ষেত্ৰ সমৰত পাণ্ডৱে জয়লাভ কৰে আৰু অশ্বমেধ যজ্ঞৰ মাধ্যমেৰে ভাৰত বিজয়ী হোৱাৰ স্বপ্ন দেখে। কিন্তু ভকতৰ অধীন ভগৱানৰ সহায়ৰ কথা ভীমাৰ্জুনে পাহৰি আত্মঅহংকাৰত নিমগ্ন হোৱা কথাটোৰ বাবে ভগৱানে পৰম ভক্ত সুৰথ আৰু সুধন্বাৰ হাতত তেওঁলোকৰ বীৰত্বৰ গৌৰৱ খৰ্ব কৰাইছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহায়তহে সুৰথ আৰু সুধন্বা, সুমন্ত আদি বীৰৰ বধ সম্ভৱ হৈছে। এই জয়লাভে ভীম আৰু অৰ্জুনক গৌৰৱ প্ৰদান কৰা নাই। বৰং পৰাজয়ৰ গ্লানিৰে লজ্জিত আৰু অপমানিত হৈ দুয়োজনে ৰণক্ষেত্ৰলৈ ওলাই আহিবলৈ মানসিক বল হেৰুৱাই পেলাইছে। এই কথা শ্ৰীকৃষ্ণই এনেদৰে উল্লেখ কৰিছে—

"ভাগৰিছে ৰণত অৰ্জুন
নাহে আজি ৰণ লই তেওঁ।
মোৰ গাতে আছে আজি অৰ্জুনৰ বাব
অৰ্জুনৰ প্ৰতিনিধি মই।" [৩]

শ্ৰীকৃষ্ণৰ কথামতে হংসধ্বজে যুদ্ধ স্থগিত কৰে আৰু যজ্ঞৰ ঘোঁৰা সম্ভ্ৰমেৰে পাণ্ডৱৰ হাতত অৰ্পণ কৰে। ফলস্বৰূপে চম্পাৱতীৰ স্বাধীনতা অক্ষুণ্ণ হৈ থাকে; এই কথা ভীমে এনেদ্ৰে ব্যক্ত কৰিছে—

"এতিয়াও চম্পাৱতী স্বাধীন ৰাজ্যত
উৰক আকাশ লঙিঘ বীৰৰ নিচান।
হোৱা নাই পৰাজিত তুমি
ৰৈছে অক্ষুণ্ণ হৈ চম্পাৰ গৌৰৱ।"[৪]

নাটকৰ কাহিনী উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে কেইটামান বিশেষ দিশলৈ লক্ষ্য ৰাখিব লগীয়া হয়। বিশেষকৈ নাটকীয় অংক, সংঘাত, আকস্মিকতা, নাট্যোৎকণ্ঠা, নাট্যশ্লেষ ইত্যাদিয়ে নাটকৰ কাহিনীভাগক আকৰ্ষণীয় কৰি তোলে আৰু দৰ্শক - শ্ৰোতাৰ আগ্ৰহ নাটকৰ আৰম্ভণিৰেপৰা শেষলৈকে অটুত ৰাখে।

'চম্পাৱতী' নাটকত ঐক্য ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকত কম বেছি পৰিমাণে নাটকীয় ঐক্য ৰক্ষা কৰিছে। নাটকীয় ঐক্য তিনি প্ৰকাৰৰ- সময়ৰ ঐক্য, স্থানৰ ঐক্য, আৰু ঘটনাৰ ঐক্য,- যাক

---

৩ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অংক, দ্বিতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১১৩
৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অংক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১২৫

ক্রিয়া বা কার্যৰ ঐক্যও বোলা হয়। ৰোমাণ্টিক নাট্যকাৰসকলে এই তিনি ঐক্য প্রায়ে মানি চলা নাই। এৰিষ্টটলে বান্ধি দিয়া ঘটনাৰ ঐক্য নাট্যকাৰসকলে ভংগ কৰা দেখা যায়। নাট্যকাৰসকলে এটা ঘটনাত গুৰুত্ব নিদি মূল কাহিনীৰ আবেদন বিনষ্ট নোহোৱাকৈ ঘটনাৰ সংযোজনত গুৰুত্ব দিয়ে। 'চম্পাৱতী' নাটকত পাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব ধোঁৱা বন্দী কৰা কাহিনীৰ লগত যুতিকা- সুৰথৰ কাহিনী, পুৰঞ্জয়-মালতীৰ কাহিনী, মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কাহিনী, সুধন্বা-লীলাবতীৰ কাহিনী, হংসধ্বজে তপত তেলত সুধন্বাক পেলাই শাস্তি বিহা কাহিনী, লীলাৱতীৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ নাৰী সৈন্যসকলক লগত লৈ যোৱা কাহিনী তথা কৈলাস পর্বতত আৰোহন কৰি থকা শিৱ-পার্বতী সমন্বিতে সুৰথ-যুতিকা-সুধন্বা দর্শনৰ কাহিনী ইত্যাদি বহুবোৰ ঘটনাৰ সংযোগত 'চম্পাৱতী' নাটকৰ কাহিনীভাগ সৃষ্টি কৰা হৈছে।

নাটকখনত সময়ৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰিছে, কিন্তু স্থানৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰা নাই। চম্পাৱতী ৰাজ্যক কেন্দ্র কৰি কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে যদিও পট পৰিবর্তন অংশত কৈলাস পর্বতৰ দৃশ্যায়নে মর্ত্য আৰু স্বৰ্গৰ দূৰত্ব দেখা-দেখিকৈ দেখুৱাই স্থানৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰাত বাধা দিছে। সেয়ে হ'লেও নাটকখনৰ কাহিনীভাগৰ গভীৰত ভাবৰ ঐক্য বিনষ্ট হোৱা নাই। 'চম্পাৱতী' এখন পৌৰাণিক নাটক হিচাপে ইয়াত ভক্তিধর্মৰ মাহাত্ম্য ফুটাই তুলিবৰ বাবে অলৌকিকতাৰ নিশ্চয় প্রয়োজন আছে। সেয়ে স্থানৰ ঐক্য ৰক্ষা কৰাত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিয়া নাই।

'চম্পাৱতী' নাটকত আকস্মিকতা ঃ

নাটকৰ ক্রিয়াশীলতা বৃদ্ধি পাবলৈ আকস্মিকতাৰ প্রয়োগ কৰা হয়। গতানুগতিকভাৱে আগবাঢ়ি থকা ঘটনা এটাৰ মাজত হঠাতে কোনো চৰিত্ৰৰ প্রয়োগৰদ্বাৰা কাহিনীয়ে গতি সলালে নাটকলৈ আকস্মিকতা আহে। 'চম্পাৱতী' নাটকত 'ভক্তদাস' তেনে এটা চৰিত্ৰ। প্রথম অংকৰ দ্বিতীয় দর্শনত এই চৰিত্ৰটোৰ আকস্মিক প্রৱেশৰ লগে লগে নাটকীয়তা বৃদ্ধি পাইছে। নাৰদে ভক্তদাসৰ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি চম্পাৱতী ৰাজ্যত প্রৱেশ কৰিছে— ভক্তৰ অনাবিল ভক্তি দর্শনৰ কাৰণে। সূত্ৰধাৰৰ দৰে চৰিত্ৰটোৱে নাটকীয় ঘটনাৰাজিৰ মাজত অন্তঃসংযোগ ৰক্ষা কৰিছে। মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে চৰিত্ৰটোৱে নাটকখনত আকস্মিকভাৱে প্রৱেশ কৰাৰ দৰে প্রয়োজন সিদ্ধি হোৱাৰ লগে লগে (পঞ্চম অংকৰ ৩য় দর্শনত) নাটকীয় কাহিনীৰপৰা প্রস্থানো কৰিছে। নাট্যকাৰে কৌশলেৰে নাৰদ চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপৰ মাজেৰে চৰিত্ৰটোৰ আকস্মিক প্রৱেশ আৰু প্রস্থানৰ বিষয়ে ব্যক্ত কৰাইছে—

"ময়েই নাৰদ ঋষি ব্যাস স্বৰগত।
চাবলই ভক্ত লীলা
ভক্তদাস ছদ্মবেশ লই
আছিলো ইমান দিন চম্পাত তোমাৰ
চোৰা সৌৰা—
ভকতৰ ভগৱান আহিব লাগিছে।
বন্দী আজি তেওঁ চম্পাৱতী ৰাজবধূ লীলাৰ হাতত।
আহোঁ মই, দেখা হ'ব মাজত পুনু
জয় জয় কৃষ্ণ যদুপতি—।"[৫]

'চম্পাৱতী' নাটকৰ সংঘাত ঃ

সংঘাত নাটকৰ বাবে এটা আৱশ্যকীয় বৈশিষ্ট্য। এই ৰীতিটোৰ ব্যৱহাৰৰ ওপৰত নাট্যকাহিনীৰ অগ্ৰগতি তথা আকৰ্ষণ বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। সংঘাত আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে নাটকৰ অগ্ৰগতি আৰম্ভ হয় আৰু সংঘাত শেষ হোৱাৰ লগে লগেই নাটকৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। নাটকত দুই ধৰণেৰে সংঘাত হ'ব পাৰে— অন্তঃসংঘাত আৰু বহিঃসংঘাত। 'চম্পাৱতী নাটকত বহিঃসংঘাতৰ ওপৰতহে বেছিকৈ গুৰুত্ব দিয়া দেখা গৈছে। বহিঃসংঘাত আকৌ কেইবাধৰণে প্ৰকাশ পাব পাৰে- কেতিয়াবা দুজন ব্যক্তি বা দুটা দলৰ মাজত ঘটিব পাৰে, কেতিয়াবা ব্যক্তি আৰু সমাজৰ মাজত ঘটিব পাৰে, নতুবা কেতিয়াবা ব্যক্তি আৰু দৈৱৰ মাজত সংঘটিত হ'ব পাৰে।

'চম্পাৱতী' নাটকত বহিঃসংঘাতৰ প্ৰভাৱ সৰ্বাধিক। পুৰঞ্জয় আৰু সুধন্বা, মণিকৰ্ণেশ্বৰ আৰু সুৰথৰ মাজত সংঘাত ঘটিছে নিজ নিজ স্বাৰ্থ পূৰণৰ কাৰণে। যজ্ঞাশ্বৰ কাৰণে যুদ্ধ হৈছে পাণ্ডৱ আৰু চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ সৈন্যসকলৰ মাজত।

মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰ আৰু দৈৱৰ প্ৰভাৱত সুধন্বাই সময়মতে যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হ'ব পৰা নাই। যাৰকাৰণে ৰজা হংসধ্বজৰ নিৰ্দেশমৰ্মে তপত তেলত পুৰি মৰাৰ শাস্তি পাইছে আৰু দৈৱৰ প্ৰভাৱত সেই শাস্তিৰপৰা পৰিত্ৰাণো লাভ কৰিছে।

'চম্পাৱতী' নাটকৰ তুলনা বা সাদৃশ্য ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকখন প্ৰেমৰ তুলনা অতি চমকপ্ৰদ। লীলাৱতীয়ে তেওঁৰ

[৫] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৮

স্বামী সুধন্বাক অত্যন্ত ভাল পায়। হংসধ্বজৰ কন্যা মালতীৰো সেনাপতি পুৰঞ্জয়ৰ প্ৰতি প্ৰেম অত্যধিক। সুধন্বাই পত্নীৰ ইচ্ছাক সন্মান জনাই নিশাটো তেওঁৰ লগত কটাইছে আৰু তাৰ বাবে যুদ্ধক্ষেত্ৰত পলমকৈ উপস্থিত হ'বলগীয়া হোৱাত প্ৰাণদণ্ডৰ শাস্তি শিৰপাতি লৈছে। যুতিকাৰো পুৰঞ্জয়ৰ প্ৰতি সীমাহীন ভালপোৱা থকাৰ বাবে হৃদয়েৰে তেওঁৰ অপৰাধ ক্ষমা কৰি দিব পাৰিছে আৰু বন্দীশালৰপৰা মুক্ত কৰিবলৈ গৈ পুৰঞ্জয়ৰ হাততে প্ৰাণ দিবলগীয়া হৈছে।

'চম্পাৱতী' নাটত নাট্যোৎকণ্ঠা ঃ

নাটকত দৰ্শকৰ আগ্ৰহ অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ উদ্দেশ্যে নাট্যকাৰে নাট্যোৎকণ্ঠাৰ আশ্ৰয় লয়। উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ দৰ্শকক ঘটনা বা পৰিস্থিতিৰ অলপমান আভাস দি বাকীখিনি নাট্যকাৰে অস্পষ্টভাৱে ৰাখে। নজনাখিনি জানিবলৈ দৰ্শকৰ মনত আগ্ৰহ থুপ খাই উঠাটোৱেই হ'ল উৎকণ্ঠা। 'চম্পাৱতী' নাটত তৃতীয় অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত হংসধ্বজ ৰজাৰ আদেশত উতলা তেলত সুধন্বাক পেলাই শাস্তি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰাত সুধন্বাৰ আসন্ন মৃত্যুৰ সম্ভাৱনাই দৰ্শক-শ্ৰোতাক উৎকণ্ঠিত কৰি তোলে।

'চম্পাৱতী' নাটত নাট্যশ্লেষ ঃ

দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ আগ্ৰহ বৃদ্ধি কৰাৰ বাবে নাটকত এই ৰীতিটোৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। নাট্যশ্লেষো এক প্ৰকাৰৰ বৈপৰীত্য বা বৈষম্য। কথা আৰু কামৰ দুতৰপীয়া অৱস্থাক নাটকত নাট্যশ্লেষ বোলা হয়। নাটকত চৰিত্ৰৰ মুখত ফুটি উঠা বচনৰ বিপৰীত আচৰণ প্ৰকাশ পালে তাত নাট্যশ্লেষ ফুটি উঠে। মহাপৰাক্ৰমী বীৰ ভীম আৰু অৰ্জুনৰ দৰে বীৰে চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ বীৰ সুধন্বা আৰু সুৰথৰ সন্মুখত অহংকাৰ কৰি তেওঁলোকৰ হাতত পৰাজিত হোৱা কাৰ্যৰ মাজেৰে নাট্যশ্লেষ ফুটি উঠিছে।

পাঁচোটা অংকত বিভক্ত মুঠ চাব্বিশটা দৃশ্যযুক্ত এই নাটকখনত ভালেমান পুৰুষ আৰু নাৰী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। পুৰুষ চৰিত্ৰ—শ্ৰীকৃষ্ণ, মহাদেৱ, নাৰদ, ভীম, অৰ্জুন, বৃষকেতু, নন্দী, প্ৰজাসকল, সুধন্বা, সুৰথ, সুমন্ত, পুৰঞ্জয় সিংহ, মণিকৰ্ণেশ্বৰ, গেৰ্জ্জাই বৰা, ঘাটে, মালী, ঘাটক, প্ৰহৰী আদি। নাৰী চৰিত্ৰসমূহ হ'ল— ভগৱতী, জয়া, বিজয়া আদি যোগিনীসকল, ৰত্নাৱতী, লীলাৱতী, মালতী, যুতিকা, সখীসকল আৰু নাৰী সেনাৰ দল।

উক্ত চৰিত্ৰবোৰৰ ভিতৰত পৌৰাণিক চৰিত্ৰবোৰ বাদ দি বাকীবোৰ চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ মৌলিক সৃষ্টি।

অসমীয়া মহাভাৰতত হংসধ্বজ ৰজাৰ চাৰিজন পুত্ৰ—

"সুবল সুৰথ বীৰ সুদৰ্শন আৰ।
সুধন্বা প্ৰভৃতি নৰে ই চাৰিকুমাৰ।।[৬]

সুবল, সুৰথ, সুদৰ্শন আৰু সুধন্বা— এই চাৰিজন হংসধ্বজৰ পুত্ৰৰ ঠাইত নাট্যকাৰে মাত্ৰ সুৰথ আৰু সুধন্বাৰ চৰিত্ৰ দুটাকহে 'চম্পাৱতী' নাটকত প্ৰাধান্য দিছে। এই চাৰি পুত্ৰৰ উপৰি হংসধ্বজৰ এগৰাকী কন্যাও আছে। তেওঁক কাশীপুৰলৈ বিয়া দিয়ে। এই কন্যাগৰাকীৰ আকৌ শ্ৰীকৃষ্ণক পতি হিচাপে লাভ কৰাৰ ইচ্ছা আছিল। সুধন্বাৰ ভনীয়েকৰ কাষলৈ বিদায় লবলৈ যাওঁতে নিঃসংকোচে তেওঁৰ অপূৰ্ণ গোপন বাঞ্ছা ভাতৃ সুধন্বাৰ আগত ব্যক্ত কৰিছে এনেদৰে—

"মূৰ্খ মাতা পিতা মোৰ কি বুলিবো তোৰে।
কৃষ্ণক এৰিয়া মোক দিলা কাশীপুৰে।।"[৭]

নাট্যকাৰ হাজৰিকাই 'চম্পাৱতী'ত এই চৰিত্ৰটোক 'মালতী' নামেৰে নামকৰণ কৰাৰ লগতে অন্য এক মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে।

মহাভাৰতৰ উল্লেখমতে, সুধন্বাৰ প্ৰিয় পত্নীৰ নাম প্ৰভাৱতী। নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটোৰ নামকৰণ কৰিছে লীলাৱতী বুলি। হংসধ্বজ ৰজাৰ পত্নীৰ নাম ৰত্নাৱতী হিচাপে নাটকত দেখুওৱা হৈছে। নাট্যকাৰৰ হাতৰ পৰশ লাগি আত্ম প্ৰকাশ কৰা এটা উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ হ'ল ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কন্যা শিৱভক্তা যুতিকা। যুতিকা আৰু সুৰথৰ মাজৰ গুৰু-শিষ্যা তথা ভাতৃ-ভগ্নীৰ সম্বন্ধটোক নাট্যকাৰে উজ্জ্বল ৰূপত ফুটাই তুলিছে। নাট্যকাৰৰ সুদক্ষ হাতৰ পৰশত ৰসিক, বুদ্ধিদীপ্ত, জ্ঞানী চৰিত্ৰ হিচাপে ভক্তদাস চৰিত্ৰটো প্ৰকাশ পাইছে। নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটো নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত সফলতা লাভ কৰিছে।

মনকৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ চৰিত্ৰটো অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নিজা সৃষ্টি। অসমীয়া মহাভাৰতত হংসধ্বজ ৰজাৰ ৰাজপুৰোহিত দুজন; তেওঁলোক হ'ল শংখ আৰু লিখিত। এওঁলোকৰ আজ্ঞা অবিহনে হংসধ্বজ ৰজাই যিকোনো কাম কৰাৰ পৰা পৰা বিৰত থাকে—

"শংখ লিখিত নাম দুই পুৰোহিত
তাহাৰ আজ্ঞায় বিনে নকৰো নিন্দিত।"[৮]

---

[৬] নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পাদিত), সম্পূৰ্ণ অসমীয়া মহাভাৰত, জাৰ্ণাল এম্পৰিয়াম, ২০০১, পৃষ্ঠা-১১৫৪
[৭] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৫
[৮] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৭

'চম্পাৱতী' নাটকত এই দুজন পুৰোহিতৰ কোনো উল্লেখ নাই। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ গোপন অভিলাষ তেওঁ হংসধ্বজৰ উত্তৰাধিকাৰী পুত্ৰ সুৰথ, সুধন্বাক কৌশলেৰে বধ কৰি মালতীক বিয়া কৰাব আৰু চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ৰজা হ'ব। সেইবাবে তেওঁ সেনাপতি পুৰঞ্জয়কো তেওঁৰ ষড়যন্ত্ৰত লিপ্ত কৰাইছে। সেনাপতি পুৰঞ্জয়ে মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ নিৰ্দেশত পাপৰ পংকিলতাত প্ৰৱেশ কৰিছে। তেওঁ এফালে হংসধ্বজৰ কন্যা মালতীৰ প্ৰেমিক আৰু আনহাতে বোৱাৰীয়েক লীলাৱতীৰ প্ৰতিও আকৃষ্ট।

নাট্যকাৰে মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কন্যা যুতিকাৰ চৰিত্ৰটো বিষ্ণুভক্তা হিচাপে নাটখনত অংকন কৰিছে। যুতিকাৰ পিতাক মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ বিপৰীত। তেওঁ সুৰথৰ সৈতে হৰিৰ চৰণ চিন্তা কৰে। হৰিভক্ত এই চৰিত্ৰটো ৰূপায়ণ কৰাৰ মূল উদ্দেশ্য হ'ল সুৰথ চৰিত্ৰটোক হৰিভক্ত হিচাপে উজ্জ্বল কৰি তোলা। যুতিকাৰ লগত সুৰথৰ সম্বন্ধক ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে সহজভাৱে ল'ব পৰা নাই। তেওঁ মিছা অপবাদ জাপি দি সুধন্বাৰ দৰে সুৰথকো মৰাৰ চেষ্টা কৰিছে—

"এইবাৰ পুৰঞ্জয়ে
ব্ৰাহ্মণৰ বুদ্ধি চাতুৰ্য্যত
দেখা পাব প্ৰত্যক্ষ প্ৰমাণ
আগেয়ে সুধন্বা বধ
তাৰ হ'ব ৰজাই কাৰণ
তাৰ পাছে কালীৰ আগত
দিম মই সুৰথক বলি।।" [৯]

অৱশেষত যুতিকাই যোগাসন পৰ্বতত তপস্যা কৰি হৰিক সন্তুষ্ট কৰি মোক্ষপ্ৰাপ্তি লাভ কৰে।

'চম্পাৱতী' নাটকখনত শৃংগাৰ আৰু বীৰ ৰসৰ মধুৰ সংযোগ মন কৰিবলগীয়া। ইয়াৰ উপৰিও পৌৰাণিক নাটকৰ মাধুৰ্য ৰক্ষা কৰি মূল কাহিনীত ভক্তি ৰস সৃষ্টি কৰাত সফলতা লাভ কৰিছে। নাট্যকাহিনীক স্পষ্ট কৰি দৰ্শকক উপলব্ধি কৰাবৰ বাবে আৰু গহীন ঘটনাৰপৰা কিছু সময়ৰ বাবে আনন্দ দিবৰ বাবে নাট্যকাৰে কেইটামান লঘু দৃশ্যৰো অৱতাৰণা কৰিছে। চতুৰ্থ অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত ঘাটৈৰ বহাঁ, এই একেটা অংকৰ ষষ্ঠ দৰ্শনৰ গেৰ্জ্জাই বৰাৰ কথা-বতৰা আৰু পঞ্চম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত প্ৰয়াগ ধামৰ ত্ৰিবেণী সংগমৰ দৃশ্য এনে লঘুৰসাত্মক

---

৯ 'চম্পাৱতী' দ্বিতীয় অংক, তৃতীয় দৰ্শন পৃষ্ঠা- ৪৫-৪৬

দৃশ্যৰ উদাহৰণ। এই দৃশ্যবোৰে দৰ্শকক নাট্য-কাহিনীৰ লগত একাগ্ৰতা স্থাপনত সহায় কৰিছে।

নাট্যকাৰে নাটকৰ কাহিনীভাগ পাঁচোটা অংকত বিভাজন কৰিছে। প্ৰতিটো অংক আকৌ বিভিন্ন দৃশ্যত ৰূপায়ণ কৰিছে। প্ৰথম অংকত ৬ টা, দ্বিতীয় অংকত ৫ টা, তৃতীয় অংকত ২ টা, চতুৰ্থ অংকত ৮ টা আৰু পঞ্চম অংকত ৫ টা; মুঠ ২৬ টা দৰ্শন। 'পট-পৰিৱৰ্তন' নামৰ আন এটি দৃশ্যৰে নাটখনৰ যৱনিকা মাৰিছে।

নাটখনত পৌৰাণিক নাটৰ উপযোগীকৈ বাতাবৰণ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষেত্ৰত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'নাট্যবস্তু'ৰ লগত সংগতি ৰাখি মুঠ নটা গীতৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। ইয়াৰে দুটা গীত গ্ৰন্থকাৰৰ নিজা সৃষ্টি (তাপস বালক; নেযাবা নেযাবা), উমেশ চন্দ্ৰ চৌধাৰীয়ে লিখা দুটা গীত (আজি সখী; নুপৰাবি এ আজি), জয়দেৱে লিখা দুটা গীত (চন্দন চৰ্চিত নীল কলেবৰ; ললিত লবঙ্গলতা), মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে ৰচিত বৰগীত দুটা (কৃষ্ণ, হৰি ৰাম; হৰি আৰু জানিলো তোমাক...........)।

নাটখনত ভদ্ৰাৱলী, অৰ্থাৎ চম্পাৱতীক বৈষ্ণৱ দেশস্বৰূপে চিত্ৰিত কৰা হৈছে। বৃষকেতুয়ে ভদ্ৰাৱলী ৰাজ্যৰ বিষয়ে অৰ্জুনৰ আগত এনেদৰে বৰ্ণনা কৰিছে—

"ভদ্ৰাৱতী বৈষ্ণৱৰ দেশ
হংসধ্বজ হৰিভক্ত ধাৰ্মিক নৃপতি।
ৰাজপুত্ৰ সুধন্বা সুৰথ
মহাবলী বীৰ ভাতৃদ্বয়
মতলীয়া হৰিৰ নামত।
মুক্তহস্তে ৰজাঘৰে প্ৰত্যেক গাঁৱতে
হৰিৰ কীৰ্তন ঘৰ কৰিছে নিৰ্মাণ,
সকলোতে নামধৰ্ম আলোচনা মাথোঁ।
অহৰ্নিশে বহিছে ভদ্ৰাত
ঢোল-খোল কৰতাল মৃদংগ বাজনা।
উঠিছে কেৱল আৰু
হৰিবোল হৰিবোল।" [১০]

চম্পাৱতী ৰাজ্যখন প্ৰাচীন কামৰূপতে বুলি নাট্যকাৰে নাটকৰ সামৰণিত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেৰে কোৱাইছে—

---

১০ দ্বিতীয় অংক, প্ৰথম দৰ্শন উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৩৬

"ৰূপে গুণে অতুলন জগ বিমোহন
কামৰূপ চম্পাৱতী কুণ্ডিল শোণিত
অসম নামেৰে হ'ব ভুবন বিদিত।" [১১]

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব যে পুৰোষোত্তম গজপতিয়েও তেওঁৰ 'দীপিকা ছন্দ'ত চম্পাৱতীক ভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ নগৰবোৰৰ ভিতৰত অন্যতম বুলি উল্লেখ কৰিছে। মহাভাৰতৰ 'অশ্বমেধ পৰ্ব'ত পাণ্ডৱসকলে জয় কৰা বিভিন্ন ৰাজ্যক্ষেত্ৰসমূহৰ ভিতৰত চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ উল্লেখ আছে। নগাঁৱৰ চাপানলা মাজৰ ঠাইখনক চম্পাৱতী বুলি উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। হংসধ্বজ ৰজা, সুধন্বা-সুৰথৰ বীৰত্ব, দেশপ্ৰেম আৰু হৰিভক্তিৰ মাহাত্ম্যক আধাৰ কৰি থকা জনশ্ৰুতিমূলক কাহিনীটোক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'চম্পাৱতী' নাটকত ৰূপায়ণ কৰিছে। নাট্যকাৰে নাটকখনত শৃংগাৰ আৰু বীৰৰসৰ লগতে দাস্য, সখ্য আৰু বৈৰ ভাবৰ মধুৰ সংযোগ ঘটাইছে।

'চম্পাৱতী' নাটকৰ দুৰ্বলতা ঃ

নাটকৰ সৌষ্ঠৱ বৃদ্ধিৰ কাৰণে নাট্যকাৰৰ সৃষ্টিমূলক প্ৰতিভাৰ প্ৰয়োজন। আলোচনা প্ৰসংগত বিভিন্ন নাট্যৰীতি আৰু কলা-কৌশলৰ প্ৰয়োগেৰে নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই, 'চম্পাৱতী' নাটকখন ৰচনা কৰাত কিমানদূৰ সফলতা লাভ কৰিছে সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে। সেয়ে হ'লেও নাটখনৰ যে কিছু দুৰ্বলতাও আছে এই কথা উল্লেখ নকৰিলে আলোচনাটো আধৰুৱা হৈ ৰ'ব। নাট্যকলাৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা নাটকত আনুষঙ্গিক ঘটনা নতুবা চৰিত্ৰবিলাকে মূল কাহিনী তথা চৰিত্ৰ বিকাশত সহায় কৰিব লাগে। 'চম্পাৱতী' নাটত সেইটো হৈ উঠা নাই। 'চম্পাৱতী' নাটত সুৰথ আৰু যুতিকাৰ কাহিনীটোৱে মূল কাহিনীৰ বিকাশত পোণপটীয়াকৈ কোনো সহায় কৰা নাই। এই কাহিনীটো আঁতৰাই আনিলেও 'চম্পাৱতী' নাটখনৰ একো অসুবিধা নহ'লহেঁতেন। একেদৰে ঘাটে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাহিনীটোৰ আৱশ্যকতাও দেখা পোৱা নাযায়।

নাটকখনত মালতী, লীলা আৰু পুৰঞ্জয়ৰ যোগেদি নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ এটি ত্ৰিভুজ নিৰ্মাণ কৰিছে; লগতে পুৰঞ্জয় আৰু মণিকৰ্ণেশ্বৰ- এই দুজন প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰেমিকৰ চক্ৰান্তমূলক অভিসন্ধিৰে নাটকখনলৈ সংঘাত আনিবলৈ যত্ন কৰিছে। কিন্তু দেখা যায় নাট্যকাৰৰ স্বকীয় সৃষ্টি প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজটোৱে দৰ্শক-শ্ৰোতাক আকৰ্ষণ কৰি অনুভূতিৰ তীব্ৰতা প্ৰদানত সফলতা লাভ কৰিব পৰা নাই। পৌৰাণিক নাটকৰ

---

[১১] উক্ত গ্ৰন্থ পঞ্চম অংক, 'পট পৰিবৰ্তন', পৃষ্ঠা- ১৩২

গাম্ভীর্য ৰক্ষা কৰি প্ৰভাৱশীলভাৱে বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত উপঘটনাটো উপস্থাপন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বিফল হৈছে। লীলাৱতীক কেন্দ্ৰ কৰি নিৰ্মাণ কৰা প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজটোৰ বাবে পৌৰাণিক নাটকৰ গাম্ভীৰ্য ম্লান পৰিছে, ৰোমাঞ্চধৰ্মীতাহে বৃদ্ধি পাইছে।

'চম্পাৱতী' নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত চাৰিত্ৰিক গৰিমাও প্ৰকাশ পোৱা নাই। পৌৰাণিক নাটৰ চৰিত্ৰবোৰ ৰূপায়ণৰ ক্ষেত্ৰত যি পৰিমিতাচাৰৰ একান্ত প্ৰয়োজন এই নাটত তাৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। যুতিকা, মালতী, পুৰঞ্জয়, ঘাটে আদি চৰিত্ৰই কথা-বস্তুৰ বিকাশত বৰঙণি আগবঢ়োৱা দেখা নাযায়। যুতিকা, মালতী আদি চৰিত্ৰ স্বকীয় ৰূপত যিমানেই সুন্দৰ নহওক, নাটখনৰ কথাবস্তুৰ লগত চৰিত্ৰকেইটাৰ অপৰিহাৰ্য সম্পৰ্ক দেখুৱাব পাৰিলেহে চৰিত্ৰকেইটাই সাৰ্থকতা লাভ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন।

সংলাপৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰৰ দুৰ্বলতা দেখা যায়। পৌৰাণিক চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত প্ৰয়োগ হ'বলগীয়া ভাষা-ৰীতিৰ ঠাইত বহুত সময়ত তেনেই সাধাৰণ মানুহৰ বচনভংগীৰ প্ৰয়োগে নাটকৰ পৌৰাণিক গাম্ভীৰ্য খৰ্ব কৰিছে। □

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ চম্পাৱতী, অসম কলাতীৰ্থ, ২০০৩
- ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা ঃ সম্পূৰ্ণ অসমীয়া মহাভাৰত, জাৰ্ণাল এম্প'ৰিয়াম, ২০০১
- ড° মঞ্জু লস্কৰ ঃ অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নৰকাসুৰ, নিৰঞ্জন প্ৰকাশক, ১৯৯৯
- ড° শৈলেন ভৰালী ঃ নাটক আৰু অসমীয়া নাটক, বাণী প্ৰকাশ, প্ৰাঃ লিঃ, ১৯৯০
- ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি, সেৱা কুটীৰ, ১৯৭০

'চম্পাৱতী' নাটকত চৰিত্ৰাঙ্কন

ড° মঞ্জু লস্কৰ

নাট্যকাৰসকলে পৌৰাণিক নাটকত চৰিত্ৰ সৃষ্টিতকৈ কাহিনী সৃষ্টিতহে অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা যায়। কাহিনীভাগ ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰপৰা লোৱা হ'লেও নাট্যকাৰে নিজৰ ইচ্ছা আৰু প্ৰয়োজন সাপেক্ষে চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। মাত্ৰ তেওঁ সতৰ্ক থাকিব লাগে যাতে পৌৰাণিক কাহিনীৰ আবেদনত কোনো ব্যাঘাত নজন্মে। 'চম্পাৱতী' নাটকখন ৰচনা কৰোঁতে নাট্যকাৰে নাটকীয় কথাবস্তু প্ৰকাশৰ প্ৰয়োজনত বহুতো চৰিত্ৰ সংযোগ কৰিবলগীয়া হৈছে। সেইবোৰৰ কিছুমান পৌৰাণিক চৰিত্ৰ আৰু কিছুমান মৌলিক চৰিত্ৰ। নাটকখনত সন্নিবিষ্ট পুৰুষ চৰিত্ৰবোৰ হ'ল — শ্ৰীকৃষ্ণ, ভীম, অৰ্জুন, বৃষকেতু, মহাদেৱ, নন্দী-ভৃঙ্গী, ভক্তদাস, হংসধ্বজ, সুধন্বা, সুৰথ, সুমন্ত, পুৰঞ্জয়, গের্জ্জাই বৰা, ঘাটে, ব্ৰহ্মচাৰী বালক ইত্যাদি আৰু নাৰী চৰিত্ৰসমূহ হ'ল — পাৰ্বতী, ৰত্নাৱতী, লীলাৱতী, মালতী, যুতিকা, নাৰীসেনাগণ ইত্যাদি। উল্লেখিত চৰিত্ৰসমূহৰ আটাইকেইটা চৰিত্ৰই নাট্যকাৰৰ কুশল হাতৰ পৰশত উজ্জ্বল ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে এনে নহয়। কিন্তু কেইটামান চৰিত্ৰ অংকনত নাট্যকাৰে যে সফলতা লাভ কৰিছে এই কথা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। অৱশ্যে এটা কথা মনত ৰখা উচিত নাটকৰ সকলো চৰিত্ৰই ঠেক পৰিসৰৰ মাজত বিকশ লাভ কৰা সম্ভৱ নহয়। প্ৰসঙ্গক্ৰমে 'চম্পাৱতী' নাটকত ঠাই পোৱা চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে এটি আলোচনা যুগুত কৰা হ'ল।

শ্ৰীকৃষ্ণ :

'চম্পাৱতী' এখনি পৌৰাণিক নাটক। এই নাটকখনত চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ৰজা হংসধ্বজ, তেওঁৰ পুত্ৰদ্বয় তথা চম্পাৱতী-নিবাসী সমস্ত প্ৰজাগণৰ মাজেদি ভক্তিধৰ্মৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ পাইছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শন লাভৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখিয়েই চম্পাৱতী ৰাজ্যত পঞ্চপাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব বন্দী কৰাৰ নিৰ্দেশ হংসধ্বজ ৰজাই দিয়ে। তেওঁৰ দৃঢ়বিশ্বাস সখা অৰ্জুনৰ সৈতে শ্ৰীকৃষ্ণই নিশ্চয় চম্পাৱতী ৰাজ্যত প্ৰৱেশ কৰিব। মহাভাৰতৰ মুখ্য চৰিত্ৰ হ'ল শ্ৰীকৃষ্ণ। শ্ৰীকৃষ্ণই কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধত পঞ্চপাণ্ডৱক জয়লাভ কৰাত সহায় কৰে। ভক্তবৎসল ভগবানৰ অপাৰ মহিমা। 'চম্পাৱতী' নাটকত শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই ৰূপ অংকন কৰাত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিছে। চতুৰ্থ অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত কপিলাৰ তীৰত ঘাটে বা কাঁইৰামৰ লগত হোৱা শ্ৰীকৃষ্ণৰ

কথোপকথনৰ মাজতে ঘাটেয়ে তেওঁনো কোন জানিবলৈ বিচৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই নিজৰ পৰিচয় এনেদৰে দিছে—

'বঢ়িয়া প্ৰশ্ন কৰিছা কাঁহীৰাম। মই নিজেই ক'ব নোৱাৰোঁ মোৰ নাম কি। যেয়ে যি নামেৰে মাতে সেয়েই মোৰ নাম। মই ক'ত থাকোঁ, মোৰ ঘৰ ক'ত সেই বিষয়েও মোৰ জ্ঞান নাই। যেয়ে মোক কাষত ৰাখিবলৈ ভালপায় মই তাৰ কাষতে থাকোঁ। মধ্যম পাণ্ডৱ অৰ্জ্জুনে যে এই দেশলৈ আহিছে মই তেওঁৰ সখীয়েক হওঁ।"[১]

দয়ালু শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভক্তবৎসলতাৰ এক উত্তম নিদৰ্শন হ'ল সুধন্বা কোঁৱৰ। যুদ্ধক্ষেত্ৰত পলমকৈ উপস্থিত হোৱাৰ গুৰু শাস্তি উতলা তেলত প্ৰৱেশ কৰি মৃত্যুদণ্ড গ্ৰহণ কৰাৰ দৰে গুৰু শাস্তিৰপৰা সুধন্বাই নিস্তাৰ পাইছে একমাত্ৰ হৰিভক্তিৰ কাৰণে। নাটকখনত আকাশীবাণীৰদ্বাৰা নামধৰ্মৰ মাহাত্ম্যৰ বিষয়ে নাট্যকাৰে অৱগত কৰাইছে এনেদৰে—

"ধন্য তুমি শত ধন্য সুধন্বা কুমাৰ।
নিমিষে কৰিলা জয় স্বৰ্গৰ দুৱাৰ।।
হৰি নাম মহা মন্ত্ৰ কৰি ললা পণ।
শাস্তিস্থলী গুচি হ'ল নন্দন-কানন।।
তপত তেলৰ জকা হ'ল পদ্মাসন।
জয় জয় চম্পাৱতী, জয় ভক্তধন।।"[২]

হৰি অৰ্থাৎ শ্ৰীকৃষ্ণই ভকতক ভকতিৰ সুফল যেনেদৰে দিয়ে, তেনেদৰে আত্ম-অহংকাৰত শাস্তি দি সুপথলৈ অনাৰ দায়িত্বও গ্ৰহণ কৰে। 'চম্পাৱতী' নাটকত সুন্দৰকৈ তাক প্ৰকাশ কৰা হৈছে। কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধত পাণ্ডৱে জয় লাভ কৰাৰ আঁৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অৱদান সকলোৰে জ্ঞাত। ভীম আৰু অৰ্জুনৰ আত্ম-অহংকাৰ খৰ্ব কৰিবলৈ শ্ৰীকৃষ্ণই চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ যুদ্ধত সুধন্বা আৰু সুৰথৰ হাতত তেওঁলোকৰ বীৰত্বৰ গৌৰৱ সম্পূৰ্ণৰূপে ধূলিসাৎ কৰি দিছে। এই কথা ভীম আৰু অৰ্জুনে একেমুখে স্বীকাৰ কৰিছে। ভীমে এনেদৰে কৃষ্ণক পৰামৰ্শ বিচাৰিছে —

"ভীম : কৃষ্ণ :
কি কৰ এতিয়া?
কটা গ'ল পাণ্ডৱৰ নাক

---

[১] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, চম্পাৱতী, অসম কলা তীৰ্থ, ২০০৩, ৪ৰ্থ অঙ্ক, ১ম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৭০

[২] উক্ত গ্ৰন্থ, তৃতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৬৭

মুখত পৰিল ছাই ভীম অৰ্জুনৰ।
কিবা দৰে কালিৰ যুদ্ধত
কৰা যাব জয়লাভ বাৰু?"[৩]

ভীম আৰু অৰ্জুনে পিছত নিজৰ ভুল বুজিব পাৰি শ্ৰীকৃষ্ণত শৰণ লয়। ভক্তবৎসল শ্ৰীকৃষ্ণই সুধন্বা বধৰ উপায় উলিয়ায়। তেওঁ ভক্ত সুধন্বাৰপৰা দেৱীপ্ৰদত্ত তীক্ষ্ণ শৰপাত বিচাৰে,- যিপাত শৰ লগত থাকিলে সুধন্বাৰ মৰণ-ভয় নাথাকে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ইচ্ছাক সন্মান জনাই সুধন্বাই আনন্দেৰে সেই শৰপাত তেওঁৰ হাতত অৰ্পণ কৰে। ফলত অৰ্জুনৰ হাতত সুধন্বা নিধন হয়। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ একান্ত ভক্ত সুধন্বাৰ কটা মূৰটো প্ৰয়াগ তীৰ্থত পেলাবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে।

সুধন্বা আৰু সুৰথ দুয়োজনে বীৰৰ দৰে যুদ্ধ কৰি সদ্‌গতি লাভ কৰে। ভীম আৰু অৰ্জুনে বীৰ দুজনক বধ কৰি জয়লাভ কৰিলেও কোনো গৌৰৱ অনুভৱ কৰিব নোৱাৰিলে। পিছদিনাৰ যুদ্ধলৈ তেওঁলোকৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে শ্ৰীকৃষ্ণ যাবলগীয়া হ'ল। আনফালে লীলাৱতীয়ে সুধন্বা, সুৰথ, সুমন্ত আদি বীৰৰ মৃত্যু হোৱাত নাৰী বাহিনীক লগত লৈ যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হয় আৰু শ্ৰীকৃষ্ণক সন্মুখত পাই অৰ্জুনৰ সম্ভেদ বিচাৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই নিজকে অৰ্জুনৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে পৰিচয় দিয়ে এইদৰে —

"ভাগৰিছে ৰণত অৰ্জুন
নাহে আজি ৰণলই তেওঁ।
মোৰ গাতে আছে আজি অৰ্জুনৰ বাব
অৰ্জুনৰ প্ৰতিনিধি মই।
যিবা আছে প্ৰয়োজন হেৰা বীৰাঙ্গনা।
মীমাংসা কৰিব পাৰা মোৰ লগতেই।"[৪]

শ্ৰীকৃষ্ণৰ পৰিচয় পাই লীলাৱতীয়ে যুদ্ধ আহ্বান কৰে আৰু স্ব-ইচ্ছাই শ্ৰীকৃষ্ণই লীলাৱতীৰ হাতত বন্দীত্ব গ্ৰহণ কৰে। তেওঁৰ উদ্দেশ্য, চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ৰজা পৰমভক্ত হংসধ্বজৰ মনোবাঞ্ছা পূৰ্ণ কৰা। হংসধ্বজ ৰজাই বোৱাৰীয়েকৰ কৃতকৰ্মত দুখ প্ৰকাশ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক বন্ধনমুক্ত কৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই কোৱা কথাখিনিৰ মাজেৰে চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ভৱিষ্যৎ বংশধৰ কোন হ'ব সেই বিষয়ে কৈছে আৰু হংসধ্বজ ৰজাৰ আতিথ্য গ্ৰহণ কৰি তেওঁক ধন্য কৰিছে —

---

৩ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৮৭
৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১১৩

শ্ৰীকৃষ্ণঃ "মহাৰাজ।
উপযুক্ত যোৱাৰী তোমাৰ।
কৰিছে উচিত কাৰ্য্য
যুদ্ধ কৰি পৰাস্তি শত্ৰুক
নিবেদিছে বান্ধি আনি ৰাজ চৰণত।
পালোঁ মই মহাসুখ সেই বন্ধনত।
প্ৰীতি হই দিছো বৰ —
বৰ্তমানে সগৰ্ভা কুৰঁৰী
অলপতে হ'ব এটি পুত্ৰ ৰত্ন লাভ
চম্পাৱতী ভাবী অধীশ্বৰ।
মহাৰাজ।
নিজকো চুইছে দোষে,
পাইছা বেজাৰ কিয় লোকৰ কথাত?
তুমিওতো সেইদৰে ভক্তিৰ জৰীৰে
কোৱাচোন,
নাই জানো বান্ধি ৰখা মোক?
অতিথি স্বৰূপে মোক পাবলই তুমি
যিটি ইচ্ছা পুহিছা মনত
তাকে আজি কৰিম পূৰণ।
অতিথি তোমাৰ মই
কৰা তাৰ যোগ্য ব্যৱহাৰ।"[৫]

শ্ৰীকৃষ্ণই মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কন্যা যুতিকাৰো অভিলাষ পূৰণ কৰিছে। বিধবা ব্ৰাহ্মণবালা যুতিকাই অনাহাৰে অনিদ্ৰাই তিনিদিন তেওঁৰ নাম স্মৰণ কৰি যি তপস্যা কৰিলে তাৰ ফল শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক দিলে। যুতিকাই স্বৰ্গধামত অক্ষয় নিবাসৰ আশীৰ্বাদ পায়। শ্ৰীকৃষ্ণই কৈছে —

"যোৱা দেৱী স্বৰ্গধামলই
হ'ব তাতে অক্ষয় নিবাস।"[৬]

শ্ৰীকৃষ্ণই হংসধ্বজৰ আতিথ্য গ্ৰহণ কৰি তেওঁক কৃতকৃত্য কৰাৰ লগতে তেওঁৰ ভকতিত সন্তুষ্ট হৈ অভিলাষ মতে এটি বৰ দিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰে। ৰজা

---

৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১১৯-১২০
৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১২৪

আৰু ৰাণীয়ে সুধন্বা-সুৰথক এবাৰ চাবলৈ বিচাৰে। নাটকখনৰ অন্তিম দৃশ্যত শ্ৰীকৃষ্ণই ৰজা হংসধ্বজ আৰু ৰাণী ৰত্নাৱতীক তেওঁলোকৰ মৃত পুত্ৰক কৈলাস শিখৰত অৱস্থান কৰি থকা অৱস্থাত দৰ্শন কৰায় আৰু দুয়োজনৰ অন্তৰৰপৰা পুত্ৰশোক নিৰসন কৰে।

'চম্পাৱতী' নাটকখনৰ সামৰণিত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেৰে চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ বিষয়ে কোৱা কথাখিনি অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। শ্ৰীকৃষ্ণই এনেদৰে কৈছে —

"শুনা আৰু সকলোৱে
ভৱিষ্যত বুৰঞ্জীৰ অপূৰ্ব সন্ধান —
ৰূপে গুণে অতুলন জগ-বিমোহন
কামৰূপ চম্পাৱতী কুণ্ডিল শোণিত
অসম নামেৰে হ'ব ভুৱনবিদিত।
পবিত্ৰ যশৰ জাত-পাৰিজাত
ফুলিব ইয়াতে, বহিব লগতে
ৰসময়ী ভকতিৰ হাট।
ভদ্ৰাৱতী ভাগ্যৱতী - চম্পাৰ সৌভাগ্য
ভকতৰ ভৰি ধূলা লভিলে শিৰত
অনাগত ভৱিষ্যৰ কোলাত এদিন
লুপ্ত হ'ব চম্পাৱতী নাম
কিন্তু নুগুচিব এই পৱিত্ৰতা।"[৭]

নাট্যকাৰে মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বত উল্লেখ থকা মতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰটো হুবহু 'চম্পাৱতী' নাটকত ৰূপায়ণ কৰা নাই। বিশেষকৈ সুধন্বা বধৰ কাহিনীভাগত চম্পাদেৱীৰদ্বাৰা প্ৰাপ্ত তীক্ষ্ণ শৰপাতৰ ভূমিকা তথা শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত আনন্দেৰে সেই শৰপাত অৰ্পণ কৰাৰ বিষয়ে অসমীয়া মহাভাৰতত উল্লেখ নাই। এইখিনি নাট্যকাৰ হাজৰিকাৰ নিজা সৃষ্টি। অসমীয়া মহাভাৰতত উল্লেখ থকা মতে, বাৰে বাৰে সুধন্বাক বধ কৰাত ব্যৰ্থ হোৱা অৰ্জুনক শ্ৰীকৃষ্ণই এনেদৰে কৈছে—

"কৃষ্ণে বোলে সখি তুমি কিহৰ কৰা চিন্ত।
প্ৰতিজ্ঞা পূৰণ হৈবা মনৰ বাঞ্ছিত।। ১৭৩৯
বাণ অৰ্দ্ধখানি আসি পৰি আচম্বিত।
অলক্ষিতে কাটিলেক সুধন্বাৰ মাথ।।

---

৭ উক্ত গ্ৰন্থ, পট-পৰিৱৰ্তন, পৃষ্ঠা- ১৩৩

সুমেৰুৰ শৃঙ্গ যেন ভাঙ্গিল পৱনে।
শিৱে কোপানলে যেন দহিলা মদনে।। ১৭৪০০
তাপ দিয়া অস্ত্ৰ যেন ভৈলা দিবাকৰ।
সেহিমতে সুধন্বাৰ ছেদিলন্ত শিৰ।।"[৮]

সুধন্বাৰ মৃত্যুৰ কাৰণ সৃষ্টি নাট্যকাৰৰ নিজা উদ্ভাৱন।

নাট্যবস্তুৰ প্ৰয়োজনত শ্ৰীকৃষ্ণ চৰিত্ৰটোক নাট্যকাৰে অসমীয়া মহাভাৰতৰপৰা কিছু পৃথককৈ যে সজাইছে সেই কথা প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। যিহেতু চম্পাৱতী এখনি পৌৰাণিক নাটক আৰু এই নাটকখনৰ উদ্দেশ্য হ'ল ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰ, সেইবাবে শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰত ঐশ্বৰিকত্ব প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে কৃপণালি কৰা নাই। তেওঁ অলৌকিক শক্তিৰে হংসধ্বজ আৰু ৰাণী ৰত্নাৱতীৰ অভিলাষ পূৰণৰ উদ্দেশ্যে পৰলোকপ্ৰাপ্ত সুধন্বা-সুৰথক দৰ্শন কৰাইছে।

"শ্ৰীকৃষ্ণ : দেখুৱাম আৰু
মাতি চাবা কাৰলই তুমি।
আহে যদি ইচ্ছা কৰি
দুনাই লভিবা তেন্তে হেৰুৱা ৰতন।
চোৱা, চোৱা সৌৱা —"[৯]

অসমীয়া মহাভাৰতত এনে কোনো ভূমিকা শ্ৰীকৃষ্ণই লোৱা নাই। বৰং পুত্ৰশোকত আতুৰ হংসধ্বজক মন স্থিৰ কৰিবলৈ কৈ আঁকোৱালি ধৰিছে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ স্পৰ্শত হংসধ্বজৰ সমস্ত শোক নিৰসন হৈছে—

"কৃষ্ণ বোলে হংসধ্বজ থিৰ কৰা মন।
সুখ হৈব মনে দুখ হৈব বিমোচন।। ১৭৫৪৩
এহি বুলি কৃষ্ণদেৱ ধৰি কোল দিলা।
মৰা শৰীৰত যেন অমৃত সিঞ্চিলা।।
কৃষ্ণ পৰশনে ৰাজা দুখ দূৰ গৈলা।
প্ৰচণ্ড অগ্নিক যেন জল দি নুমাইলা।।"[১০] ১৭৫৪৪

---

[৮] নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, (সম্পাদিত), সম্পূৰ্ণ অসমীয়া মহাভাৰত, জাৰ্ণাল এম্প'ৰিয়াম, ২০০৩ পৃষ্ঠা- ১১৬৬

[৯] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১২৯

[১০] নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৬

পঞ্চম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত যোগাসন পৰ্বতত তপস্যাৰত যুতিকাক শ্ৰীকৃষ্ণই মুক্তি প্ৰদান কৰিছে। এই দৃশ্যৰ প্ৰত্যক্ষদৰ্শী অৰ্জুনৰ বক্তব্যত শ্ৰীকৃষ্ণৰ স্বৰূপ অতি সুন্দৰকৈ নাট্যকাৰে উপস্থাপন কৰিছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণাৱলী ব্যক্ত কৰিবলৈ গৈ অৰ্জুনে এনেদৰে কৈছে—

"নিচিনিলো আমিহে কেৱল।
পায়ো সখি, নেপালোঁ তোমাক।
নিজ ঘোৰ অজ্ঞানতা হেতু
ভাবোঁ আমি
ভালপোৱা তুমি সখি, আমাকে কেৱল।
সকলোতে আছা তুমি
সকলোৰে লইছা যতন,
চাইছা সবাকে তুমি সমান চকুৰে
ইও এটি প্ৰমাণ তাৰেই।
কৰোৱা, কৰোৱা সখি। নয়ন সাৰ্থক।"[১১]

পৌৰাণিক চৰিত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ অসীম গুণৰ প্ৰকাশ 'চম্পাৱতী' নাটকত সীমিত পৰিসৰত সম্পূৰ্ণকৈ পৰিস্ফুট হৈ উঠা সম্ভৱ নহয় যদিও নাট্যকাৰে তেওঁৰ কল্পনা শক্তিৰদ্বাৰা সমুজ্জ্বল ৰূপত চৰিত্ৰটো উদ্ভাবিত কৰাত যে সফলতা লাভ কৰিছে এই কথাও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

ভীম ঃ

চম্পাৱতী ৰাজ্যত যজ্ঞাশ্ব প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে ভীম আৰু অৰ্জুনেও সসৈন্যে আহি তাত উপস্থিত হৈছেহি। 'চম্পাৱতী' নাটকৰ দ্বিতীয় অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত দেখা গৈছে পাণ্ডৱৰ শিবিৰত ভীমে যজ্ঞৰ ঘোঁৰা চম্পাৱতীৰ ৰাজবধূয়ে সখীসকলেৰে মিলি বন্দী কৰি নিয়াৰ বাতৰি বৃষকেতুৰদ্বাৰা জানিব পাৰিছে। লগতে এই কথাও তেওঁৰ জ্ঞাত হয় যে যুদ্ধত জয়লাভ নকৰাকৈ সেই ঘোঁৰা তেওঁলোকে ওলোটাই নাপায়। সবল হৃদয়ৰ ভীমে এই কথাত বিৰক্ত হৈছে যদিও ক্ষত্ৰিয় বীৰ হিচাপে সম্মুখ সমৰৰ বাবে তেওঁ প্ৰস্তুত হৈছে এনেদৰে —

ভীম ঃ "কিমান শুনিম আৰু যুদ্ধৰ বতৰা
যলৈকেই যায় ঘোঁৰা
তাতে হয় আবিৰ্ভাৱ যুদ্ধ ৰাক্ষসীৰ

[১১] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১২৩

অৰ্জুন।
ভীমৰ কঠুৱা বুকু কিয় আজি ভাই
সশঙ্কিত যুদ্ধৰ নামত?
যি ৰাক্ষস মূৰ্ত্তি ধৰি মই
ধৰ্মক্ষেত্ৰ কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণ প্ৰাঙ্গণত
কুৰুকুল কৰিলো নিৰ্ম্মূল
সেই মূৰ্ত্তি পলাল ক'লই?
দুঃশাসন ৰক্তপান কৰি যি ভীমে
যুদ্ধ কৰি মুক্ত বেণী সতী পাঞ্চালীৰ
কৰিছিল উৰু ভংগ কুৰু নৃপতিৰ
নহওনে মই সেই ভীম?
নহয়-নকৰে স্বেচ্ছাৰে ভীমে
তিৰোহিত ভীম নাম জগতৰ পৰা।
যোৱা বৃষকেতু! যোৱা সব্যসাচী
কৰাগই যুদ্ধ আয়োজন।
শুকাই ডিঙিৰ আঁত আছে বহুদিন।
পিয়াহত পৰাণ কাতৰ
বিচাৰিছে বৃকোদৰে মানুহৰ তেজ।"[১২]

দুঃশাসনৰ ৰক্তপান কৰি দ্ৰৌপদীৰ প্ৰতিজ্ঞা পূৰণ কৰা শক্তিশালী ভীম,- যিজনে কুৰুক্ষেত্ৰ মহাসমৰত বিপুল বিক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰি কুৰুকুল নিৰ্মূল কৰিছিল তেওঁ সাময়িকভাৱে চম্পাৱতী ৰাজ্যত যুদ্ধ কৰিব লাগিব বুলি জানি বিৰক্ত হৈছে— এইটো মনকৰিবলগীয়া কথা।

চতুৰ্থ অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত 'ৰণস্থান'ত দেখা গৈছে ভীমে সুধন্বাৰ লগত গদা যুদ্ধত পৰাস্ত হৈ ভূতলত পৰিবলগীয়া হৈছে। সুধন্বাৰ বীৰত্বৰ সম্মুখত পৰাভূত হৈ ভীমে এই কথা অকপটে স্বীকাৰ কৰিছে—

ভীম ঃ কৃষ্ণ।
কি কৰ এতিয়া
কটা গ'ল পাণ্ডৱৰ নাক
মুখত পৰিল ছাই ভীম-অৰ্জুনৰ
কিবা দৰে কালিৰ যুদ্ধত
কৰা যাব জয়লাভ বাৰু?[১৩]

---

[১২] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৩৫
[১৩] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৮৬

ভীমৰ গৰ্ব-অহংকাৰ চূৰ্ণ হৈছে। আত্ম অহংকাৰৰ কাৰণে নিজৰ গৌৰৱ ম্লান পৰিছে আৰু নিৰূপায় হৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাষত যুদ্ধজয়ৰ কাৰণে দিহা বিচাৰিবলগীয়া হৈছে। যিয়েই নহওক কিয়, চম্পাৱতীৰ যুদ্ধভূমিত ভীমে চম্পাৰ অমাত্য সুমন্তক বধ কৰি বীৰত্বৰ গৌৰৱ ৰক্ষা কৰিছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ দিহা-পৰামৰ্শ তথা সহায়ৰ কাৰণে সুধন্বা, সুৰথ, সুমন্ত আদি চম্পাৰ বীৰ সৈন্যক যুদ্ধত পৰাজয় কৰিও কিন্তু ভীমে যুদ্ধ বিজয়ৰ গৌৰৱ লাভ কৰিব পৰা নাই। সেই কাৰণেই তেওঁলোকৰ প্ৰতিনিধি হৈ পিছদিনাৰ যুদ্ধত শ্ৰীকৃষ্ণ যাবলগীয়া হৈছে। নাটকৰ শেষৰ ফালে দেখা গৈছে পাণ্ডৱৰ শিবিৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বুজনি মতে হংসধ্বজে মিত্ৰতা স্থাপন কৰিছে আৰু যজ্ঞাশ্ব ওভোটাই দিছে। সৰল হৃদয়ৰ ভীমে চম্পাৱতীৰ ৰজা হংসধ্বজৰ এই কাৰ্যক শতমুখে প্ৰশংসা কৰিছে, শত্ৰু হ'লেও গুণীৰ গুণৰ প্ৰশস্তিত ভীমৰ উদাৰ হৃদয়ৰ সম্ভেদ পোৱা গৈছে। ভীমে হংসধ্বজৰ উদ্দেশ্যে কৈছে—

"ভীম : মহাৰাজ!

আজি হন্তে মিত্ৰ তুমি হ'লা পাণ্ডৱৰ।
সম্ভ্ৰমেৰে ঘোঁৰা আনি দিছা ওলোটাই
সন্ধিৰ প্ৰাৰ্থনা কৰি
এতিয়াও চম্পাৱতী স্বাধীন ৰাজ্যত
উৰক আকাশলক্ষ্মি বিজয় নিচান
হোৱা নাই পৰাজিত তুমি
ৰইছে অক্ষুণ্ণ হই চম্পাৰ গৌৰৱ।
সুধন্বা, সুৰথ আৰু বীৰ সেনাদলে
প্ৰাণ দিলে যেনেকই
স্বাধীনতা-স্বাধীনতা-স্বাধীনতা বুলি
সেই কথা মনত পৰিলে
নাচি উঠে মন প্ৰাণ মোৰ
মহাৰাজ!
লাভ কৰি জন্মভূমি চম্পাৰ নিচিনা
আৰু পুত্ৰ সুধন্বা সুৰথ
সঁচাকৈয়ে তুমি ৰজা বৰ ভাগ্যবান।"[১৪]

অসমীয়া মহাভাৰতত উল্লেখ থকা মতে, যজ্ঞৰ ঘোঁৰা চম্পক ৰাজ্যলৈ গমন কৰাত হংসধ্বজ ৰজাই অৰ্জুনৰ সৈতেহে যুদ্ধ কৰিবলৈ আয়োজন কৰিছে।

---

[১৪] উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১২৫

এই কাহিনীটোৰ লগত ভীমৰ প্ৰত্যক্ষভাৱে সম্বন্ধ দেখুওৱা নাই যদিও নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটো নাটকীয় কাহিনীভাগত অতি সুন্দৰকৈ অতি কম সময়ৰ ভিতৰত প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

অৰ্জুন ঃ

অৰ্জুন 'চম্পাৱতী' নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰৰ এটা। অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰাৰ লগত তেওঁ আহি চম্পাৱতী ৰাজ্যত উপস্থিত হৈছে। অসমীয়া মহাভাৰতৰ মতে চম্পাৱতী ৰাজ্যত বন্দী হৈ থকা সেই ঘোঁৰা মুক্ত কৰিবলৈ অৰ্জুনে চম্পাৱতীৰ ৰজা হংসধ্বজৰ সুযোগ্য পুত্ৰ সুধন্বাৰ লগত যুদ্ধ কৰে আৰু সেই যুদ্ধৰ প্ৰথমাৱস্থাত অতি দুখ লগাকৈ তেওঁ পৰাজয় বৰণ কৰিবলগীয়াত পৰে —

"হৃদয়ত ভেদিলেক যেন বজ্ৰাঘাত।
হৃদয়ত পৰি শৰে ৰথে পৰি পাৰ্থ।।
বিমূৰ্চ্ছিত ভৈলা বীৰ নাহিকে চেতন।
কৃষ্ণ কৃষ্ণ বুলি বীৰে কৰিলা স্মৰণ।।[১৫] ১৭৩৬৩

শ্ৰীকৃষ্ণৰ স্পৰ্শত তেওঁ চেতনা পায় আৰু প্ৰতিজ্ঞা কৰে এই বুলি যে—

"পাৰ্থে বোলে তিনিশৰে ছেদিবোহো শিৰ।
নুহি তেনে নৰকত স্থান হৈবো মোৰ।।
যদি পুৰিবাক নৰো মনৰ বাঞ্ছিত।
সত্যে সত্যে বাক্য মোৰ কহিলো নিশ্চিত।।[১৬] ১৭৩৬৭

অৰ্জুনৰ এই প্ৰতিজ্ঞা যে অথলে যাব এই কথা অৰ্ন্তযামী শ্ৰীকৃষ্ণই গম পাই তেওঁক ভৰ্ৎসনা কৰিছে এনেদৰে —

"মিছাত প্ৰতিজ্ঞা তুমি কৰাহা অৰ্জ্জুন।
তিনি বাণে সুধন্বাক বধিবা কমন।।"[১৭]

অৱশ্যে প্ৰিয় সখিয়েক অৰ্জুনৰ প্ৰতিজ্ঞা পূৰণ যাতে হয় তাৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণ সদা সতৰ্ক। সেইবাবে তেওঁৰ পুণ্যৰ বলত অৰ্জুনে যাতে প্ৰতিজ্ঞা পূৰণ কৰিব পাৰে তাৰ উপায় উলিয়াইছে এনেদৰে —

"কৃষ্ণে বোলে মই পূৰ্বে গোবৰ্দ্ধন ধৰি।
ধেনু বৎস ৰক্ষা কৈলো আপুনাৰ পুৰী।।

---

১৫ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৪
১৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৪
১৭ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৪

সিয়ো সব পুণ্য দিলো বাণৰ উপৰে।
সুধন্বাৰ মাথা গৈয়া কাটক সত্বৰে।।[১৮] ১৭৩৭৬

সুধন্বাৰ বীৰত্বৰ কাষত অৰ্জুনৰ এই বাণ ব্যৰ্থ হৈ পৰে। ফলত কৃষ্ণই তেওঁৰ ভূমিদানৰ পুণ্য সমস্তখিনি অৰ্জুনৰ আন এপাট বাণত স্থাপন কৰে —

"কৃষ্ণে বোলে ভূমিদানে যত পুণ্য হয়।
সমস্তকে দিলো মই বাণ হৌক জয়।।
সুধন্বাৰ মাথা গৈয়া কাটোক সত্বৰ।
অৰ্জুনৰ ৰক্ষা হৌক প্ৰতিজ্ঞা পূৰ্বৰ।।[১৯]

কিন্তু এই বাণো ব্যৰ্থ হয়। ফলত শ্ৰীকৃষ্ণই স্বৰ্গ, মৰ্ত্য, পাতালত যত চৰাচৰ আছে সেই সকলোৰে পুণ্যভাগ আন এপাট বাণৰ ওপৰত দিয়ে।

"স্বৰ্গ মৰ্ত্য পাতালত যত চৰাচৰ।
সমস্ত পুণ্যক দিলো বাণৰ উপৰ।। ১৭৩৯০
বাণৰ দক্ষিণে ব্ৰহ্মা দেৱতাসকল।
মধ্যভাগে কাল স্থিতি মুখে যত ফল।।
পূৰ্বে ৰাম অৱতাৰে বাণ নিযোজিল।
শুনিয়া কৃষ্ণৰ বাক্য সুধন্বা থামিল।।[২০] ১৭৩৯১

শ্ৰীকৃষ্ণৰ যতনত অৰ্জুনে অৱশেষত সুধন্বাক বধ কৰি নিজৰ প্ৰতিজ্ঞা পূৰণ কৰিব পাৰিছে।

'চম্পাৱতী' নাটকত নাট্যকাৰে নাট্য-প্ৰয়োজনত অৰ্জুনৰ চৰিত্ৰটো কিছু পৰিমাণে বেলেগকৈ ৰূপায়ণ কৰিছে। প্ৰথম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত অৰ্জুনক এজন প্ৰকৃতিপ্ৰেমী তথা সৌন্দৰ্যপ্ৰেমী হিচাপে নাট্যকাৰে উপস্থাপন কৰিছে। বৃষকেতুৰ উদ্দেশ্যে তেওঁৰ বক্তব্যত সেই কথা সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে—

"কি মায়াপুৰীত সোমালোঁহি। যিপিনেই চকু ফুৰাওঁ, সেই পিনেই দেখোঁ নতুন সৌন্দৰ্য্য। মই যুঁজাৰু। যুজাৰুৱে সৌন্দৰ্য্য ধ্বংস কৰে। যুঁজাৰুক সৌন্দৰ্য্যই বিমোহিত কৰিব নোৱাৰে; আজি যে মোৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত হ'ল। মই তেনেই মুগ্ধ হ'লো। চাৰিওফালে শাৰী শাৰী গিৰিবালা। তটিনীৰ কুলু কুলু ধ্বনি। কেনে সুন্দৰ সৌটি জলপ্ৰপাত। কিমান চাম এই স্বৰ্গীয় দৃশ্য। একোতেই যে চকুৰ হেঁপাহ নপলায়।"[২১]

---

[১৮] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৪

[১৯] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৪

[২০] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৪

[২১] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অঙ্ক, চতুৰ্থ দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ২১

নাটকখনত চতুৰ্থ অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত ৰণস্থলত সুধন্বাৰ হাতত অৰ্জুন পৰাস্ত হৈছে। সেই কথা অৰ্জুনে শ্ৰীকৃষ্ণৰ আগত স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে —

"সম্পূৰ্ণ পৰাস্ত সখি কৰিছো স্বীকাৰ।"[২২]

আনকি অৰ্জুনে সুধন্বাৰ হাতত পুণৰ পৰাজয় স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া হ'লে তেওঁ যে জীয়াই নাথাকিব এই কথাও অকপটে শ্ৰীকৃষ্ণৰ সম্মুখত স্বীকাৰ কৰিছে—

"বলা তেন্তে। কিন্তু যদি কালিৰ নিচিনা
হ'ব লাগে পৰাভৱ সখি,
তেনে আৰু অৰ্জ্জুনৰ মুখ
নেদেখিব জগতবাসীয়ে।"[২৩]

নাটকখনত অৰ্জুনক বীৰৰ মূল বুজি পোৱা এজন অতিশয় বিবেচক ব্যক্তি হিচাপে নাট্যকাৰে অংকন কৰিছে। তেওঁৰ মুখৰ বচনত সেই কথা ব্যক্ত হৈছে এনেকৈ —

"সখি। তেনেই স্তম্ভিত হ'লো।
ন ন কথা বহুত শিকিলোঁ
ন ন বস্তু বহুত দেখিলো
কি সাহসেৰে কি বীৰত্বেৰে
ৰণ কৰে প্ৰতিজন চম্পাৰ সেনাই।
ৰাজপুত্ৰ যুগলৰ
আচৰিত ৰণবিদ্যা দেখি
তাতোধিক হ'লো আচৰিত।"[২৪]

মনকৰিবলগীয়া যে অসামান্য বীৰ সুধন্বাক পৰাভূত কৰিব নোৱাৰি অৰ্জুন পৰাভূত হ'বলগীয়া অৱস্থাৰপৰা সখীয়েক শ্ৰীকৃষ্ণই উদ্ধাৰ কৰাৰ যত্ন কৰে। সুধন্বাৰ হাতৰপৰা তেওঁৰ মৃত্যুৰোধক দেৱীপ্ৰদত্ত তীক্ষ্ণ শৰপাট শ্ৰীকৃষ্ণই গ্ৰহণ কৰে আৰু সেয়ে সুধন্বাৰ মৃত্যু তথা অৰ্জুনৰ জয়লাভৰ কাৰণ হয়। অৰ্জুনে যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুধন্বাক বধ কৰি তেওঁৰ কটা মূৰটো আনি শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত অৰ্পণ কৰে। ভক্ত সুধন্বাৰ আত্ম-বলিদানৰ গুণানুকীৰ্তনৰ মাজেৰে অৰ্জুনৰ মহানতা প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে —

"দেখিছোঁ সঁচাই আজি ভক্তৰ মহিমা।"[২৫]

---

২২ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৮৬
২৩ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, সপ্তম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৯৬
২৪ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, সপ্তম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৯৬
২৫ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, সপ্তম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১০১

আনকি ৰজা হংসধ্বজৰ পুত্ৰশোকৰ সমভাগী হৈ অৰ্জুনে তেওঁৰ মহানতাৰ পৰিচয় নাটকখনত এনেদৰে দিছে —

"মহাৰাজ।
আমি পাইছো শোক তোমাৰ শোকতে।
সংসাৰৰ মানৱ যেতিয়া
দুখ, সুখ, ৰোগ, ভোগ ধৰ্ম সংসাৰৰ
অৱশ্যেই পালিব লাগিব।"[২৬]

উল্লেখযোগ্য যে নাট্যকাৰে অৰ্জুন আৰু সুধন্বাৰ মাজত হোৱা যুদ্ধখনৰ বিষয়েহে নাটকখনত ঠাই দিছে, কিন্তু সুৰথৰ লগত হোৱা যুদ্ধখনৰ কোনো বৰ্ণনা দিয়া নাই। অসমীয়া মহাভাৰতত অৰ্জুন আৰু সুৰথৰ মাজৰ যুদ্ধখনৰ বিস্তৃত বৰ্ণনা আছে। হয়তোবা নাটকখনৰ আকাৰ বৃহৎ হোৱাৰ আশংকাৰ বাবেই নাট্যকাৰে এই প্ৰসংগ বাদ দিছে। যিয়েই নহওক কিয় মূল মহাভাৰতৰ লগত সংগতি ৰাখি নাট্যকাৰে অৰ্জুনৰ চৰিত্ৰটো যে পৰিকল্পনা কৰিছে এই কথাত সন্দেহ নাই। কিন্তু পোনপটীয়াকৈ চৰিত্ৰটো ৰূপায়ণ কৰাৰ সলনি সমস্ত মানৱীয় গুণেৰে সমুজ্জ্বল কৰি অৰ্জুনৰ চৰিত্ৰটো নিৰ্মাণ কৰাৰ যত্ন নাটকখনৰ মাজেদি যে প্ৰকাশ পাইছে এই কথা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

বৃষকেতু ঃ

অতি কম পৰিসৰত ঠাই পোৱা চৰিত্ৰ হ'লেও বৃষকেতু চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকা নাটকখনত তেনেই গুৰুত্বহীন নহয়। অসমীয়া মহাভাৰতত উল্লেখ থকা মতে, বৃষকেতুৱে যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুধন্বাৰ আগত আত্ম-পৰিচয় দিছে এনেদৰে —

"বৃষকেতু বোলে শুনা লৰা পৰিচয়।
কাশ্যপ কুলত জন্ম সূৰ্য্য পিতামহ।। ১৭৩১৭
জগত প্ৰসিদ্ধ দাতা কৰ্ণ সেনাপতি।
বৃষকেতু নাম মোৰ তান যে সন্ততি।।"[২৭]

যুদ্ধক্ষেত্ৰত বৃষকেতুৱে প্ৰবল-পৰাক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰি সুধন্বাৰ হাতত পৰাভূত হোৱা দেখুৱাইছে। 'চম্পাৱতী' নাটকখনত নাট্যকাৰে বৃষকেতুৰ চৰিত্ৰটোক ৰূপায়ণ কৰিছে এজন যোদ্ধা তথা পৰিব্ৰাজকৰ ৰূপত। তেওঁ চম্পাৱতীলৈ যদিও যজ্ঞাশ্ব উদ্ধাৰৰ কাৰণে প্ৰৱেশ কৰিছে তথাপি তেওঁ সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে চম্পাৱতীৰ সৌন্দৰ্য

২৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১২৮
২৭ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬১

আৰু ইতিহাসো চালি জাৰি চাইছে। অৰ্জুনৰ আগত তেওঁ চম্পাৱতীৰ বিষয়ে কোৱা কথাই তেওঁৰ জ্ঞান তথা দূৰদৰ্শিতাৰ পৰিচয় বহন কৰে। তেওঁ এনেদৰে চম্পাৱতীৰ বিষয়ে বৰ্ণনা কৰিছে—

"দাদাইদেউ। আপুনি সঁচা কথাকে কৈছে। এই দেশৰ সকলোৱেই সুন্দৰ। ইয়াৰ মুনিহবিলাক বীৰত্বৰ কাৰণে আৰু তিৰোতাবিলাক ৰূপ-লাৱণ্য আৰু সতীত্বৰ কাৰণে ভূৱন বিখ্যাত। নৰক, বাণ, ৰুক্ম, ভগদত্ত, ঘটোৎকচ আদি বীৰকেশৰী পুত্ৰসকলৰ এই দেশ জন্মভূমি। কুণ্ডিল কুঁৱৰী ৰুক্মিণীদেৱী, শোণিত কুঁৱৰী উষা সুন্দৰী, চিত্ৰলেখা আৰু প্ৰাগজ্যোতিষকুঁৱৰী ভানুমতী খুড়ীদেউ এই দেশৰে জীয়ৰী। এই দেশতেই মাতৃহন্তা পৰশুৰামৰ পাপ লাঘৱ হৈ হাতৰ কুঠাৰ সৰি পৰিছিল। এই দেশতেই মহাকাল মহাদেৱৰ কোপাগ্নিত ভষ্ম হোৱা কামদেৱে পুনৰ নিজ ৰূপ লাভ কৰিছিল। মহাতপা বশিষ্ঠ, কপিল, গোকৰ্ণ আদি মহৰ্ষিসকলৰ তপস্যাৰ সিদ্ধাশ্ৰম এই দেশতেই। এই দেশৰ বুকুতেই নীলাচল, ভস্মাচল, চিত্ৰাচল, সন্ধ্যাচল আদি অগণন তীৰ্থস্থান। কথাতে কয়-"অন্যত্ৰ বিৰলা দেৱী কামৰূপে গৃহে গৃহে।"[২৮]

নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে অসমৰ অতীত ইতিহাস এজন সূত্ৰধাৰ হিচাপে বৃষকেতুৰ চৰিত্ৰটোৰ মাজেৰে ৰোমন্থনৰ সুবিধা গ্ৰহণ কৰিছে যেন লাগে। সি যিয়েই নহওক কিয় নাট্যকাৰে বৃষকেতুৰ চৰিত্ৰটো পাৰ্যমানে স্বকীয়ৰূপত অংকন কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। অসমীয়া মহাভাৰতত বৃষকেতু আৰু সুধন্বাৰ মাজত তয়াময়া ৰণ লাগিছে যদিও চম্পাৱতী নাটকত কিন্তু সুৰথৰ লগতহে বৃষকেতুৰ যুদ্ধ দেখুৱাইছে। শত্ৰুভাৱে যুদ্ধ কৰিলেও তেওঁৰ সমমৰ্মিতা সুৰথৰ প্ৰতি এনেকৈ প্ৰকাশ পাইছে—

"যোৱা বীৰ। ঘৰ লই তুমি।
অকস্মাৎ কিবা দৰে বাৰু
হানে যদি বিষ কাঁড়ে
কিদৰে কৰিবা সহ্য?
লৱণুৰ পুতলাৰ দৰে
সুকোমল শৰীৰ তোমাৰ
শোকত আতুৰ হ'ব জগত জননী।"[২৯]

মুঠতে চৰিত্ৰটো কম সময়ৰ বাবে মঞ্চত অৱতীৰ্ণ হ'লেও নাট্য প্ৰয়োজনৰ ক্ষেত্ৰত বৃষকেতু চৰিত্ৰটো 'চম্পাৱতী' নাটকখনৰ বাবে যে এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ এই কথাত সন্দেহ নাই।

---

২৮ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অংক, চতুৰ্থ দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ২১-২২
২৯ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অংক, সপ্তম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৯৯-১০০

ভক্তদাস ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা এটা চৰিত্ৰ হ'ল ভক্তদাসৰ চৰিত্ৰ। নাট্যকাৰৰ ই নিজা উদ্ভাৱন। নাৰদে চম্পাৱতী ৰাজ্যলৈ ভক্তদাসৰ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি আহিছে। তেওঁ এনেদৰে অহাৰ উদ্দেশ্য হ'ল বিষ্ণুভক্ত ৰজা হংসধ্বজ আৰু তেওঁৰ পুত্ৰদ্বয়ৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পোৱা ভক্তিৰ মহিমা দৰ্শন কৰা।

নাটকখনত ভক্তদাসে বিবেকৰ দৰে কাম কৰিছে। তেওঁৰ ৰহস্যভৰা কথা-বতৰাই নাটকখনলৈ আনিছে ৰহস্যময়তা। তেনে এক দৃষ্টান্ত হিচাপে সেনাপতি পুৰঞ্জয় সিংহৰ উদ্দেশ্যে কোৱা এষাৰ কথাৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিব পাৰি —

"ভক্তদাস ঃ কোৱা হেৰা পুৰঞ্জয় সিংহ।
কি ভাবিছা অকলে অকলে?
ভাবিছানে জীৱন-মৰণ
ভাবিছানে অনাদি কাৰণ
ভাবিছানে ভব সাগৰৰ নৌকা আৰোহণ?"[৩০]

তেওঁৰ প্ৰতিটো কথাই ৰহস্যময়। নিজৰ আত্ম-পৰিচয় প্ৰসংগত তেওঁৰ বক্তব্য এনেধৰণৰ —

"..
ভক্তদাস নাম মোৰ
বহি খোৱা ৰজাৰ বিষয়া।
ভ্ৰমি ফুৰো যতে ততে আপোন ইচ্ছাৰে
কাজ-কৰ্ম নাই একো কৰিবলগীয়া।
যিহকেই খোজা মোক
শক্তি-ভক্তি, মুক্তি
দিব পাৰো তাৰো মই পথ দেখুৱাই।"[৩১]

ৰজা হংসধ্বজৰ এজন বহি খোৱা বিষয়া যদিও ভক্তদাসৰ জ্ঞানৰ বিস্তৃতিয়ে তেওঁক সন্মানীয় আসনত বহুৱাইছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে যেতিয়া সুধন্বাক কৰ্তব্যত গাফিলতি কৰা বুলি ৰজা হংসধ্বজে উতলা তেলত পেলাই প্ৰাণদণ্ডৰ শাস্তি বিহাৰ আদেশ দিয়ে, সেই আদেশক্ৰমে সুধন্বাক উতলি থকা তেলত পেলোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰাৰ সময়ত ভক্তদাস আনন্দিত হোৱা দেখি ৰজাই

---

৩০ উক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অংক, দ্বিতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৯
৩১ উক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অংক, দ্বিতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১০

আচৰিত হৈ তেনে এক বিষাদৰ দিনত তেওঁ আনন্দ কৰাৰ কাৰণ কি বুলি প্ৰশ্ন কৰে। তাৰ উত্তৰত ভক্তদাসে কোৱা কথাখিনি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। তেওঁ কৈছে—

"লীলাময় শ্ৰীহৰিৰ লীলা দেখি। মহাৰাজ! আপুনি আজি বুঢ়াকালত নাচন এটা মাৰকচোন। চম্পাৱতীত আজি মহা আনন্দোৎসৱ। সুধন্বা, সুৰথ, মণিভদ্ৰ, মণিকৰ্ণেশ্বৰ সকলোৱে আজি আনন্দ কৰক। মহাৰাজ! আনন্দ কৰক।"৩২

তেওঁ সৰ্বজ্ঞানী। লীলাময় শ্ৰীহৰিৰ লীলাত বিষ্ণুভক্ত সুধন্বাই যে ভক্তিৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰিব, অৰ্থাৎ তপত তেলত প্ৰৱেশ কৰিও কোনো হানি-বিঘিনি নোহোৱাকৈ পৰিত্ৰাণ পাব এই কথা ভক্তদাসৰূপী নাৰদে জানেই, সেয়েহে তেওঁৰ বক্তব্য ব্যঞ্জনাপূৰ্ণ হৈছে।

চতুৰ্থ অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত ভক্তদাসৰ মুখেৰে সুধন্বাৰ বীৰত্বৰ বিষয়ে দৰ্শক-শ্ৰোতাক অৱগত কৰোৱা হৈছে। ৰথ সমন্বিতে কৃষ্ণ-অৰ্জুনক শূন্যত বাটলু গুটিৰ দৰে ঘূৰাই ৰখা দৃশ্য দেখি সুধন্বাৰ বীৰত্বৰ বিষয়ে ভক্তদাসে কৈছে—

"ধন্য তুমি বীৰ পুত্ৰ!
তোমাৰ বীৰত্ব দেখি তৱধ মানিলো।
চাই ল জগৎ!
চোৱা সবে আকাশত দেৱতা কিন্নৰ।
ভক্তিৰ বলেৰে বলী সুধন্বা কোঁৱৰে
পৰাজিছে কেনেকই
শক্তিৰূপী নৰনাৰায়ণ।"৩৩

'চম্পাৱতী' নাটকৰ পঞ্চম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত দেখা গৈছে ভক্তদাসে পুত্ৰদ্বয়ৰ মৃত্যুশোকত কাতৰ ৰজা-ৰাণী উভয়কে সান্ত্বনা প্ৰদান কৰিছে। তেওঁ ৰজা হংসধ্বজৰ উদ্দেশ্যে এনেদৰে কৈছে—

"মহাৰাজ! কিয় তুমি ইমান বিতত?
কোন কাৰ পিতা মাতা
কোন কাৰ পত্নী পুত্ৰ ভ্ৰাতা?
দুদিনৰ ছায়াঁবাজী—সকলো অসাৰ
সকলোকে জানা দেখোঁ মহাজ্ঞানী তুমি।
তথাপিতো আজি মহাৰাজ!
শোকত হইছা কিয় ইমান বিহুল?"৩৪

৩২ উক্ত গ্ৰন্থ, তৃতীয় অংক, প্ৰথম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৬১-৬২
৩৩ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৮৩-৮৪
৩৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫

একেদৰে পুত্ৰ শোকাতুৰা ৰাণীক বুজনি দিছে এনেকৈ —

"ৰাণী আই।
কোনে ক'লে মৰা বুলি সুধন্বা সুৰথ?
আত্মাৰ মৰণ নাই নমৰে কোনেও।
সলাই পুৰণি সজা চৰাই এটিয়ে
নতুন বাহত লয় যিদৰে আশ্ৰয়
সিদৰে সলনি কৰে
জীৱাত্মায়ো ধ্বংসশীল পুৰণি শৰীৰ।
পৰিহৰি নৰদেহ সুধন্বা সুৰথে
অমৰ ধামত সউ লভিছে আশ্ৰয়।
সকলোৰে তেনে দিন আহিব নিশ্চয়
নকৰিবা অনৰ্থক শোক।"[৩৫]

চম্পাৱতী ৰাজ্যলৈ যি উদ্দেশ্যে ভক্তদাস আহিছিল, সেই উদ্দেশ্য পূৰণ হোৱাত তেওঁ ৰজাৰপৰা বিদায় মাগিছে। সুমধুৰ সান্ত্বনাবাণীৰে পৰাণ শীতল কৰা ভক্তদাসৰ জ্ঞানৰ গভীৰতাত মুগ্ধ হংসধ্বজে তেওঁক বিদায় দিবলৈ বিচৰা নাই। কিন্তু ভক্তদাসে দুৰ্দিন গুচি ৰজাৰ জীৱনলৈ সুদিন অহাৰ কথা ব্যক্ত কৰাত ৰজাই ভক্তদাসক তেওঁনো প্ৰকৃততে কোন আৰু কিয় তেনেদৰে কৈছে জানিবলৈ বিচৰাত ভক্তদাসে নিজৰ প্ৰকৃত পৰিচয় দিছে এনেদৰে —

"শুনা তেন্তে
ময়েই নাৰদ ঋষি বাস স্বৰগত
চাবলই ভক্ত লীলা
ভক্তদাস ছদ্মবেশ লই
আছিলো ইমান দিন চম্পাত তোমাৰ।
চোৱা সৌৱা—
ভকতৰ ভগৱান আহিব লাগিছে।
বন্দী আজি তেওঁ
চম্পাৱতী ৰাজবধূ লীলাৰ হাতত।
আহোঁ মই দেখা হ'ব সময়ত পুনু।
জয় জয় কৃষ্ণ যদুপতি—"[৩৬]

---

৩৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬

৩৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬

নাট্যবস্তুৰ প্ৰয়োজন থকালৈকে ভক্তদাসৰ চৰিত্ৰটোৱে নাটকখনত বিবেকৰ দৰে সক্ৰিয় ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। প্ৰয়োজন শেষ হোৱাৰ লগে লগে আকস্মিকভাৱে চৰিত্ৰটোৱে নাট্যকাহিনীৰপৰা প্ৰস্থান কৰিছে। মুঠতে ক'ব পৰা যায়, নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই স্বকীয় কল্পনাৰে পৌৰাণিক চৰিত্ৰ নাৰদৰ ছদ্মবেশীৰূপ ভক্তদাসৰ পৰিকল্পনা কৰি চৰিত্ৰটোৰ আকস্মিক আৱিৰ্ভাৱ তথা প্ৰস্থানেৰে নাটকীয় কাহিনীত ভক্তিৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰাত সফলতা লাভ কৰিছে।

হংসধ্বজ ঃ

'চম্পাৱতী'ৰ নৃপতি হংসধ্বজ এজন বিষ্ণুভক্ত। অসমীয়া মহাভাৰতৰ মতে তেওঁৰ ৰাজ্যৰ আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা সকলোৱেই বিষ্ণুক আৰাধনা কৰে। কোনোবাই বিষ্ণুক অৱহেলা কৰিলে নতুবা বিষ্ণুৰ নাম অমান্য কৰিলে তাক তাম্ৰকটা তৈলত পেলোৱা হয়—

"..
সকল ধাৰ্মিকময় বিষ্ণুভক্ত প্ৰিয়।। ১৭১৯৪
স্ত্ৰী বাল্য বৃদ্ধ যুৱা যত সবলোকে।
হৰিভক্তি বিনে তান আন নাহি মুখে।।
কোনোজনে নাৰায়ণ নামক নোবোলে।
ধৰিয়া পেলাৱে তাক তাম্ৰকটা তৈলে।।"[৩৭] ১৭১৯৫

হংসধ্বজ ৰজাই শংখ আৰু লিখিত নামৰ দুজন ৰাজপুৰোহিতৰ আজ্ঞা অনুসৰি ৰাজকাৰ্য চলায়। পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা ৰাজ্যত প্ৰৱেশ কৰাৰ বাতৰি পাই হংসধ্বজ আনন্দিত হয়। কিয়নো তেওঁ জানে সখা অৰ্জুনৰ সৈতে নিশ্চয় শ্ৰীকৃষ্ণও আহিব—

"অৰ্জুনৰ স্নেহ হৈব ঘোঁৰাৰ কাৰণ।
অৱশ্যে আনিব এক প্ৰভু জনাৰ্দন।।
যথা কৃষ্ণ তথা পাৰ্থ জানিবা কাৰণ।
জন্মত সাম্ফল ভৈলা দেখো নাৰায়ণ।।[৩৮] ১৭২০০

হংসধ্বজ ৰজাই তেওঁৰ ভ্ৰাতৃসকল (চন্দ্ৰসেন, চন্দ্ৰকেতু, চন্দ্ৰধৰ), চাৰিপুত্ৰ আৰু সমস্ত বিষ্ণুভক্ত বীৰক লগত লৈ কৃষ্ণ-অৰ্জুনৰ লগত যুদ্ধ কৰিবলৈ ওলায়।

---

৩৭ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৩
৩৮ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৩

একমাত্র সুধন্বাৰ বাহিৰে সকলোৱে আহি যুদ্ধক্ষেত্ৰত নিৰ্দিষ্ট সময়ত উপস্থিত হয়। যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুধন্বাৰ বিলম্ব প্ৰৱেশত হংসধ্বজ ৰজা ক্ৰোধান্বিত হয় আৰু ৰাজ-আজ্ঞা নমনাৰ কাৰণে তেওঁৰ দুই পুৰোহিত শঙ্খ আৰু লিখিতৰ উপদেশমতে সুধন্বাক তৈলকটাত পেলাবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। সত্যভঙ্গ অপৰাধত অপৰাধী সুধন্বাই কৃষ্ণনাম মাহাত্ম্যৰে তপত তেলৰ কুণ্ডতো জীৱিত অৱস্থাত থাকে। যুদ্ধক্ষেত্ৰত মহা বিক্ৰমেৰে যুঁজি অৰ্জুনৰ হাতত সুধন্বা নিধন হোৱাত হংসধ্বজ ৰজাই পিতাক হিচাপে মৰ্মান্তিক বেজাৰ পায়। তেওঁ সুধন্বাৰ শোকাকুলা পত্নীৰ দুই পুত্ৰ হ'ব বুলি প্ৰভাৱতীক সান্ত্বনা দিয়ে —

"আমাৰ যে কলেৱৰ হৈব দুই পুত্ৰ তোৰ
প্ৰবন্ধে সুবুদ্ধি ভনে কয়।"৩৯

অসমীয়া মহাভাৰতত হংসধ্বজ ৰজাই ভ্ৰাতৃ আৰু পুত্ৰসকলৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত মৃত্যু হোৱাৰ বাবে নিজে যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ যাত্ৰা কৰিছে। যুদ্ধক্ষেত্ৰত শ্ৰীকৃষ্ণক সন্মুখত পাই হংসধ্বজ ৰজাই পুত্ৰশোকত প্ৰাণত্যাগ কৰাৰ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰি এনেদৰে কৈছে—

"হংসধ্বজে বোলে প্ৰভু শুনা নাৰায়ণ।
তোমাৰ চৰণে মোৰ এক নিৱেদন।। ১৭৫৪২
পুত্ৰশোকে নিৰন্তৰে দহে মোৰ প্ৰাণ।
প্ৰাণ ত্যজিবোহো প্ৰভু তুমি বিদ্যমান।।" ৪০

শ্ৰীকৃষ্ণই হংসধ্বজ ৰজাক তেনে নকৰিবলৈ বাৰণ কৰে আৰু ৰজাক আঁকোৱালি ধৰি তেওঁৰ দুখ নিবাৰণ কৰে এনেদৰে —

"কৃষ্ণ বোলে হংসধ্বজ থিৰ কৰা মন।
সুখ হৈব মনে দুখ হৈব বিমোচন।। ১৭৫৪৩
এহি বুলি কৃষ্ণদেৱ ধৰি কোল দিলা।
মৰা শৰীৰত যেন অমৃত সিঞ্চিলা।।"৪১

শ্ৰীকৃষ্ণৰ উপদেশ মানি হংসধ্বজে যজ্ঞৰ ঘোঁৰা অৰ্জুনৰ হাতত তুলি দিয়ে।

'চম্পাৱতী' নাটকত নাট্যকাৰে হংসধ্বজ ৰজাৰ চৰিত্ৰটোৰ সামান্য সলনি কৰিছে। নাটকখনৰ মতে বিষ্ণুভক্ত হংসধ্বজৰ পুত্ৰ দুজন—সুৰথ আৰু সুধন্বা।

---

৩৯ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৭৫
৪০ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৭৫
৪১ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৭৫

তেওঁৰ একমাত্ৰ কন্যাৰ নাম মালতী। ৰজাৰ ইচ্ছা মালতীক তেওঁৰ ৰাজ্যৰ সেনাপতি পুৰঞ্জয়লৈ বিয়া দিয়াৰ। মালতীয়ে যে পুৰঞ্জয়ক পতি হিচাপে পাবলৈ বিচাৰে এই কথা ৰজাই জানে। সেইবাবে পুৰঞ্জয়ৰ অনিচ্ছা সত্বেও তেওঁলৈ মালতীক বিয়া দিবলৈ বিচাৰিছে। হংসধ্বজে পুৰঞ্জয়ক এনেদৰে বুজাইছে—

"চোৱা পুৰঞ্জয়।
নিজ হাতে কপালত
নকৰিবা কুঠাৰ আঘাত।
তোমাতোকে যোগ্যৱন্ত
মালতীৰ পাণিপ্ৰাৰ্থী আছে বহুজন
শুনিছো ৰাণীয়ে কোৱা—
মালতীয়ে মনে মনে হেনো
আৰাধিছে পতি জ্ঞানে তোমাকে কেবল।
তদুপৰি, তুমি মোৰ অতি প্ৰিয়জন
সেইদেখি
তোমা' প্ৰতি এই মোৰ বিশেষ আগ্ৰহী
কোৱা সেনাপতি!
নকৰানে পূৰ্ণ তুমি
মনোবাঞ্ছা ৰাজকুঁৱৰীৰ?"৪২

ভীম আৰু অৰ্জুনে শ্ৰীকৃষ্ণক লগত লৈ যজ্ঞাশ্বৰ পাছে পাছে আহি চম্পাৱতীত উপস্থিত হয়হি। এই বাতৰি পোৱাৰ লগে লগে মন্ত্ৰী সুমন্তক ৰজা হংসধ্বজে নিৰ্দেশ দিয়ে এনেদৰে —

"সজোৱা চম্পাক মোৰ ফুল তুলসীৰে
পদূলিয়ে পদূলিয়ে পোতা কলপুলি
থাপা সুমঙ্গল ঘট, উৰোৱা পতাকা
সাজা যত নৰ-নাৰী শুভ্ৰ ব্যাশেৰে।
বজোৱা শংখ, বজোৱা ঘন্টা
ঘৰে ঘৰে হয় যেন মঙ্গল উৰুলি
হয় যেন মুখৰিত চম্পা ৰাজধানী।
তাৰ পিছে যজ্ঞ ঘোঁৰা লই গই মই
নিবেদিম পাণ্ডৱৰ অভয় পদত
লম আৰু শিৰ পাতি কৃষ্ণ ভৰি ধূলি।"৪৩

---

৪২ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অঙ্ক, চতুৰ্থ দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৬-৭
৪৩ উক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অঙ্ক, ষষ্ঠ দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ২৮-২৯

ৰজা হংসধ্বজে প্ৰথমাৱস্থাত পাণ্ডৱৰ হাতত স-সন্মানে যজ্ঞ ঘোঁৰা সমৰ্পণৰ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰিলেও সুধন্বাৰ একান্ত ইচ্ছাক অৱহেলা কৰিব নোৱাৰি পাণ্ডৱৰ বিপক্ষে যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। দৈৱ-দুৰ্বিপাকত ৰাজকোঁৱৰ সুধন্বা সময়তকৈ পলমকৈ আহি যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হোৱাত ৰজা হংসধ্বজে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰৰ কবলত পৰি সুধন্বাক উতলা তেলত পেলাই মাৰিবলৈ আদেশ দিয়ে। কিন্তু দৈৱৰ কৃপা তথা সুধন্বাৰ নিৰ্মল হৃদয়ৰ হৰিভক্তিৰ কাৰণে উতলা তেলতো তেওঁৰ কোনো হানি-বিঘিনি নঘটিল। যুদ্ধক্ষেত্ৰত বিপুল পৰাক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰি দুই বীৰপুত্ৰ সুধন্বা আৰু সুৰথে প্ৰাণ হেৰুওৱাত হংসধ্বজ শোকত ভাগি পৰে। তেওঁ ছদ্মবেশী নাৰদৰ ওচৰত সেই শোক ব্যক্ত কৰিছে এনেদৰে—

"ভক্তদাস।
প্ৰবোধ নামানে মনে!
প্ৰাণতো অধিক মোৰ
হেৰুৱাই পুত্ৰ ৰত্ন দুটি
বুজাবৰ সাধ্য নাই
কি অৱস্থা হইছে দেহৰ।
পিতা মৰে পুত্ৰৰ আগত।
কিন্তু হায়! এনে মোৰ কপালৰ ফেৰ
পুত্ৰৰ মৰণ শয্যা ৰচিলো পিতাই।"[৪৪]

সুৰথ, সুধন্বা, সুমন্ত আদি মহাবীৰসকলৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত মৃত্যু হোৱাৰ বাতৰি পাই তেওঁৰ বোৱাৰীয়েক লীলাৱতীয়ে নাৰী সৈন্যবাহিনীৰ নেতৃত্ব বহন কৰি যুদ্ধ ক্ষেত্ৰলৈ যায়। তাত ভীম আৰু অৰ্জুনৰ সলনি শ্ৰীকৃষ্ণক লগ পায়। শ্ৰীকৃষ্ণই স্বেচ্ছাই বন্দীত্ব গ্ৰহণ কৰাত লীলাৱতীয়ে তেওঁক বন্দী কৰি ৰজা হংসধ্বজৰ সন্মুখত উপস্থিত কৰে। হংসধ্বজে বোৱাৰীয়েকৰ এই কাৰ্যৰ বাবে ভৎৰ্সনা কৰে আৰু তেওঁক মুকলি কৰি দিবলৈ বোৱাৰীয়েকক নিৰ্দেশ দিয়ে। তেওঁৰ পৰম ইচ্ছা শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শন লাভ কৰা তথা তেওঁৰ পদ সেৱন কৰা। নিজৰ গৃহত অনাকাংক্ষিতভাৱে শ্ৰীকৃষ্ণক পাই তেওঁৰ মনস্কামনা পূৰণৰ সুযোগ ওলায়। এইবাবে হংসধ্বজে মনৰ আনন্দ এনেদৰে ব্যক্ত কৰিছে—

"বলা প্ৰভু
নিঃকিনৰ পূজা ঘৰলই।
পতা আছে সোণৰ আসন

---

৪৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১১৫

লভিবা বিশ্ৰাম তাতে
ফুল জল তুলসীৰে হেঁপাহ পুৰাই
পূজিম তাৰেই দুটি ৰাতুল চৰণ।[৪৫]

শ্ৰীকৃষ্ণৰ পৰামৰ্শমতে হংসধ্বজে যজ্ঞাশ্ব ভীম-অৰ্জুনক গতাই দিয়ে। হংসধ্বজৰ ভক্তিত তুষ্ট হৈ শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক বৰ এটি দিবলৈ অভিলাষ কৰে। হংসধ্বজে মৃত পুত্ৰ সুধন্বা-সুৰথক দৰ্শন কৰিবলৈ বাঞ্ছা কৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই সেই অভিলাষ পূৰণ কৰে। কিন্তু হংসধ্বজৰ ভুল ভাগি যায়। তেওঁ ইহকাল আৰু পৰকালৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য বুজি পায় আৰু তেওঁৰ ভুলৰ কাৰণে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা কৰে।

'চম্পাৱতী' নাটকখনত হংসধ্বজক বিষ্ণুভক্ত ৰজা হিচাপে অংকন কৰাৰ লগতে দায়িত্বশীল তথা স্নেহপৰায়ণ পিতাকৰ ৰূপতো নাট্যকাৰে ৰূপায়ণ কৰিছে। হৰিভক্তৰ মনৰ অভিলাষ পূৰণ কৰা ভগৱানৰো অভিলাষ। মৃত দুই পুত্ৰক দৰ্শন লাভৰ শেষ ইচ্ছাক ফলৱতী কৰি শ্ৰীহৰিয়ে হংসধ্বজৰ মনোকামনা পূৰ্ণ কৰিছে।

সুধন্বা ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকখনত সুধন্বাৰ চৰিত্ৰটোৱে কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হিচাপে আদিৰেপৰা অন্তলৈকে এক সক্ৰিয় ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আছে। নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই মূলৰ লগত সংগতি ৰাখি চৰিত্ৰটো ৰূপায়ণ কৰিছে যদিও স্বকীয়ভাৱে চৰিত্ৰটোক সমুজ্জ্বল কৰি তোলাৰ ক্ষেত্ৰতো সফলতা লাভ কৰিছে।

মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বৰ মতে সুধন্বা হংসধ্বজ ৰজাৰ চাৰিপুত্ৰৰ এজন। সুধন্বাই পিতৃৰ নিৰ্দেশ মতে অৰ্জুনৰ সৈতে যুদ্ধ কৰিবলৈ স্ব-ইচ্ছাৰে সাজু হৈছে। কিন্তু এই ক্ষেত্ৰত বাধা-নিষেধ কৰিছে তেওঁৰ পত্নী প্ৰভাৱতীয়ে। এফালে ৰাজ আজ্ঞা আৰু আনফালে পত্নীৰ ইচ্ছা। সুধন্বা বিমোৰত পৰে। অৱশেষত প্ৰভাৱতীৰ কাতৰ অনুৰোধক উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি সুধন্বাই প্ৰথমে পত্নীৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিবলৈ মনস্থ কৰি পিছত যুদ্ধযাত্ৰা কৰাৰ সিদ্ধান্ত লয়—

"ৰাজ আজ্ঞা ঋতুপাত ব্ৰতভঙ্গ ভয়।
ই তিনি আশংকা কৰ্ম সবে আগে লয়।।
নযাইবো অৰ্জুন আমি এখনে বিৰুদ্ধে।
ঋতু অপক্ষণ কৰি পাচে যাইবো যুদ্ধে।।[৪৬] ১৭২৪৫

---

৪৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১২০
৪৬ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৬

মূলত থকা মতে সুধন্বাই যুদ্ধ ক্ষেত্ৰলৈ অহাৰ ক্ষেত্ৰত বিলম্ব কৰা কাৰণে হংসধ্বজ ক্ৰোধান্বিত হয় আৰু নিজে সুধন্বাক বন্দী কৰি আনিবলৈ অনুচৰ পঠিয়ায়। ৰজাই শংখ আৰু লিখিত নামৰ দুই পুৰোহিতৰ আজ্ঞা মতে সুধন্বাক তৈলকটাত পেলাই প্ৰাণদণ্ড দিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। সুধন্বাই পিতৃৰ নিৰ্দেশ মানি তৈলকটাত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ সাজু হয়। দৃঢ়জ্ঞানেৰে কৃষ্ণনাম হৃদয়ত এক মনে জপ কৰি তপত তেলত প্ৰৱেশ কৰা সুধন্বাৰ একো হানি-বিঘিনি নোহোৱাত সকলোৱে বিস্ময় মানে। সাধু-বীৰ সকলোকে সুধন্বাৰ বিষ্ণুভক্তিয়ে অভিভূত কৰে। হৰিনামৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশেৰে সুধন্বাই সকলোৰেপৰা প্ৰশংসা পায় আৰু পিতাক হংসধ্বজৰ নিৰ্দেশত যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ গৈ বিপুল বিক্ৰমেৰে যুঁজি যুদ্ধত অৰ্জুনৰ হাতত প্ৰাণ দিয়ে।

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই সুধন্বাৰ চৰিত্ৰটো ৰূপায়ণৰ ক্ষেত্ৰত মূলৰ পৰা কিছু ফালৰি কাটি নিজাকৈ ৰহণ লগাই চৰিত্ৰটোক সমুজ্জ্বল কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। নাটকত সুধন্বাক অশ্বমেধৰ যজ্ঞাশ্ব বন্দী কৰি ৰাখিবলৈ পত্নী লীলাৱতীয়ে উৎসাহিত কৰিছে। পত্নীৰদ্বাৰা প্ৰেৰিতা হৈ সুধন্বাই পিতাক হংসধ্বজক স্ব-ইচ্ছাই অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা পাণ্ডৱক সমৰ্পণ কৰা কামটোত বাধা প্ৰদান কৰিছে। তেওঁ বীৰোচিত বাক্যেৰে পিতাক হংসধ্বজক কৈছে—

"নহয় ভীৰুৰ দৰে।
শক্তি যদি আছে পাণ্ডৱৰ
মোকোলাই নিব ঘোঁৰা অস্ত্ৰৰ বলেৰে
গৰ্ব্বিত পাণ্ডৱ ৰণ পিপাসিত
কৃষ্ণ বলে বলী দিগন্তবিজিত
কিন্তু, ভদ্ৰাৱতী ক্ষত্ৰিয়ৰ দেশ
চম্পাৱতী বীৰপুত্ৰ জনমদায়িনী
জননীৰ যশলিপ্সু প্ৰত্যেক সন্তান।
আহিছে আহক আজি
পাণ্ডৱৰ বিজয় কাহিনী
দিম আমি অতিথিৰ যোগ্য অভ্যৰ্থনা
ক্ষত্ৰিয়ৰ পৰা যেন ক্ষত্ৰিয় বঞ্চিত।[৪৭]

যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ যোৱাৰ আগনিশা পত্নী লীলাৱতীৰ লগত কটোৱা সময়খিনি নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে দ্বিতীয় অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত অংকন কৰিছে। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ চক্ৰান্তত মদন-ৰতিয়ে সুধন্বাক কামবিমোহিত কৰি

---

[৪৭] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ২৯-৩০

চঞ্চল কৰি তোলে আৰু সুধন্বাই ক্ষত্ৰিয় ধৰ্ম পাহৰি পত্নি লীলাৱতীৰ প্ৰেমত মচগুল হৈ কৰ্তব্যৰপৰা বিচলিত হয়। ফলস্বৰূপে সময়মতে যুদ্ধক্ষেত্ৰত তেওঁ উপস্থিত হ'ব পৰা নাই,- যাৰ বাবে ৰাজৰোষত পৰিবলগীয়া হয় আৰু উতলা তেলত প্ৰবেশ কৰাৰ দৰে কঠোৰ শাস্তি মূৰ পাতি ল'ব লগীয়াত পৰে। অবশ্যে সুধন্বাই অচলা ভক্তিৰ বাবে সেই শাস্তিৰপৰা পৰিত্ৰাণ পায়। তাৰ পাছত যুদ্ধক্ষেত্ৰত যথাৰ্থতে বীৰ সুধন্বাই মহাপৰাক্ৰমেৰে ভীম আৰু অৰ্জুনৰ লগত যুদ্ধ কৰে আৰু প্ৰবল পৰাক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰি দুয়োজনকে ঘটুৱায়। পাণ্ডৱৰ পৰম সুহৃদ শ্ৰীকৃষ্ণই অপ্ৰতিহত সুধন্বাক যুদ্ধত পৰাস্ত কৰিবৰ কাৰণে তেওঁৰ সন্মুখত উপস্থিত হয় আৰু চম্পাৱতী দেৱীৰ কৃপাত লাভ কৰা তীক্ষ্ণ শৰপাট বিচাৰে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ইচ্ছাক সন্মান জনাই প্ৰাণৰ মমতা ত্যাগ কৰি ৰাজপুত্ৰ সুধন্বাই তেওঁৰ হাতত দেৱী প্ৰদত্ত কাঁড়পাট তুলি দিয়ে

"এয়ে সেই শৰ দেৱীৰ নিৰ্মালী
থাকিলে লগত ই যে
নাই মোৰ মৰণৰ ভয়
নিয়া প্ৰভু! দিলো আনন্দেৰে ।" (শৰ প্ৰদান)[৪৮]

মহাপৰাক্ৰমী সুধন্বাক যুদ্ধক্ষেত্ৰত পৰাভৱ কৰাটো দুঃসাধ্য হোৱাৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণই অৰ্জুনক বিজয়ী কৰিবলৈকে সুধন্বাৰ হাতৰপৰা দৈৱ প্ৰদত্ত শৰপাট কৌশলেৰে গ্ৰহণ কৰিছে,- যাৰ কাৰণে অৰ্জুনৰ হাতত সুধন্বা বধ সম্ভৱ হয়। সুধন্বাৰ কটা মূৰটো শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰয়াগতীৰ্থত নিক্ষেপ কৰিবলৈ পৰামৰ্শ দিয়ে। প্ৰয়াগধামত গৰুড়ে সুধন্বাৰ কটা মূৰ নিক্ষেপ কৰাৰ লগে লগে নন্দীয়ে সেই মূৰ ধৰে আৰু কৈলাসত থকা শিৱৰ চৰণত অৰ্পণ কৰে।

নাটকখনত সুধন্বাক লীলাৱতীৰ উপযুক্ত স্বামী হিচাপে ৰূপায়ণ কৰাৰ উপৰিও হংসধ্বজ আৰু ৰত্নাৱতীৰ সুযোগ্য পুত্ৰৰ ৰূপত অংকন কৰা হৈছে। 'চম্পাৱতী' নাটকত বিষ্ণুভক্ত সুধন্বা চৰিত্ৰটোৰ মাজেৰে ভক্তিৰ প্ৰগাঢ়তা দেখুৱাইছে। মৃত্যুৰ মাজেৰে সুধন্বাই স্বৰ্গধামলৈ গতি কৰিছে।

সুৰথ :

হংসধ্বজ ৰজাৰ বীৰপুত্ৰ সুৰথ। যুদ্ধক্ষেত্ৰত ভাতৃ সুধন্বাৰ মৃত্যু হোৱাত তেওঁ ভ্ৰাতৃশোকত ম্ৰিয়মান হয় আৰু আগবাঢ়ি আহে পাণ্ডৱৰ লগত যুদ্ধ কৰিবৰ কাৰণে। সুৰথ পৰাক্ৰমত সুধন্বাতকৈ অধিক বলশালী। অসমীয়া মহাভাৰতত সুৰথৰ বিষয়ে এনেদৰে উল্লেখ আছে-

---

[৪৮] উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, সপ্তম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৯৯

"কৃষ্ণে বোলে ধনঞ্জয় শুনিয়ো বচন।
সুৰথ সমান বীৰ নাহি ত্ৰিভুবন।।
বিষ্ণুভক্ত দানৱন্ত পবিত্ৰ শৰীৰ।
সত্যৱন্ত ধৰ্মাৱন্ত ৰণে মহাবীৰ।। ১৭৪৪০
ক্ষমায়ে ধৰণী সম ৰণে কালান্তক।
ইহাক জিনন্তা বীৰ বৰ তযু শক্য।
ধাৰ্মিক হৃদয় বীৰ নাহিকে কপট
সুৰথ সহিতে যুদ্ধ বৰতো সঙ্কট।।[৪৯] ১৭৪৪১

নাট্যকাৰে সুৰথৰ চৰিত্ৰতো মূলৰ লগত সংগতি ৰাখি কিছু স্বকীয় কল্পনাৰে সজাইছে। 'চম্পাৱতী' নাটকৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত সুৰথক সংসাৰ-বিৰাগী হৰিভক্ত ব্যক্তি হিচাপে ৰূপায়ণ কৰিছে। চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ বিধৱা কন্যা যুতিকাৰ সৈতে তেওঁ ঈশ্বৰৰ চিন্তাত নিমগ্ন হৈ থাকে।

নাট্যকাৰে দ্বিতীয় অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনতো সুৰথ আৰু যুতিকাৰ ঈশ্বৰ ভক্তিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰিছে। হৰি ভক্তিৰ নিদৰ্শন সুৰথৰ মুখেৰে স্বকীয়ভাৱে প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে-

"..
অসাৰ সংসাৰ
আছে যদি একমাত্ৰ সাৰ বস্তু কিবা
তেন্তে সেয়ে হৰিনাম অমিয়া মাধুৰী
আৰু শুনা -
আমি দুয়ো বৈষ্ণৱ-বৈষ্ণৱী।
হৰি প্ৰেম অমৃত ভিখাৰী।
মই ভাই, তুমি ভনী
দুয়োজন সংসাৰ বিৰাগী
কেলেই লাগিছে বাৰু ৰজাৰ কাৰেঙ
কেলেই লাগিছে বাৰু ৰাজসিংহাসন
....।"[৫০]

---

[৪৯] নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬৮-১১৬৯
[৫০] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৪৯-৫০

ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে নিজ তনয়া যুতিকা আৰু সুৰথৰ পবিত্ৰ সম্বন্ধটোক বিশ্বাস নকৰে। উচ্চাকাংক্ষাৰ প্ৰতিবন্ধক হিচাপে গণ্য কৰি চলে বলে কৌশলেৰে সুৰথক বধ কৰাই ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ উদ্দেশ্য। সেই কাৰণে কালীমন্দিৰত কালী মূৰ্তিৰ আগত সুৰথক বলি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰে। তেওঁ গুপ্ত উদ্দেশ্য পূৰণৰ কাৰণে সুৰথৰ উদ্দেশ্যে এনেদৰে কৈছে-

"...

কোঁৱৰ সুৰথ।

পাবা আজি মহামুক্তি তুমি

পাণ্ডৱৰ বিজয় দৰ্পত

মিলিছে চম্পাৰ ত্ৰাস

শত্ৰুগ্ৰাস কবলিতা বিপন্না জননী।

কিন্তু ভয় নাই, দিম আজি চামুণ্ডাক

ৰজা প্ৰজা উভয়তে সমান স্নেহৰ

তযু প্ৰাণ বলিদান।

তুষ্ট যদি হয় ভগৱতী

নাশিব কলুষৰাশি গুচিব অপায়।" ৫১

মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কু-অভিপ্ৰায় সফল হোৱাত হংসধ্বজৰ মন্ত্ৰী সুমন্তই প্ৰতিবন্ধক হিচাপে থিয় দিয়ে। সুমন্তই তাৎক্ষণিকভাৱে উপস্থিত হৈ মণিকৰ্ণেশ্বৰক বধ কৰে আৰু সুৰথক যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ যাবলৈ আহ্বান কৰে।

চতুৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত দেখা গৈছে পুৰঞ্জয়ে অসৎ উদ্দেশ্য পূৰণৰ কাৰণে সুধন্বাৰ পত্নী লীলাৱতীৰ ওপৰত বল প্ৰয়োগ কৰিবলৈ বিচাৰিছে। তেনে এক অপ্ৰিয় অৱস্থাৰপৰা লীলাৱতীক উদ্ধাৰ কৰিছে সুৰথে। তেওঁ বিজুলি বেগেৰে আক্ৰমণ কৰি পুৰঞ্জয়ক পৰাস্ত কৰে আৰু বন্দী কৰি ৰজা হংসধ্বজৰ সন্মুখত হাজিৰ কৰে।

সুৰথ এফালে যেনেদৰে হৰিভক্ত তেনেদৰে দুৰ্জয় বীৰ। যুদ্ধক্ষেত্ৰত বৃষকেতুৰ বক্তব্যৰ প্ৰত্যুত্তৰত সুৰথে কোৱা কথাৰ মাজেৰে তেওঁৰ সাহস আৰু কৰ্তব্যজ্ঞানৰ পৰিচয় পোৱা যায়। সুৰথে এনেদৰে বৃষকেতুক উত্তৰ দিছে-

" চুকত সোমাই এই শিক্ষাৰেই

কুৰুক্ষেত্ৰ মহাসমৰত

কৰিলা হ'বলা তুমি শৰীৰ ৰক্ষণ?

---

৫১ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অংক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৭৫

নাজানা হ'বলা তুমি
লৱণুৰ পুতলা সন্তান
জন্ম দিয়া নাই মোৰ চম্পা জননীয়ে ?[৫২]

চম্পাৱতীৰ বীৰপুত্ৰ সুৰথৰ চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে সীমিত পৰিসৰৰ মাজত আবদ্ধ কৰি ৰাখিছে। সুৰথক হৰিভক্ত হিচাপে অংকন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে যিমান গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে তাৰ তুলনাত বীৰ যোদ্ধা হিচাপে ৰূপায়ণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত সিমান গুৰুত্ব দিয়া পৰিলক্ষিত হোৱা নাই। নাট্যকাৰে যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুৰথে বিপুল বিক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰি মৃত্যুবৰণ কৰা কথাটো পঞ্চম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত ৰজা হংসধ্বজ, ৰাণী ৰত্নাৱতী আৰু ভক্তদাসৰ কথোপকথনৰ মাজেৰে দৰ্শক শ্ৰোতাক জানিবলৈ দিছে।

"হংসধ্বজ : ভক্তদাস।
প্ৰবোধ নামানে মনে
প্ৰাণতো অধিক মোৰ
হেৰুৱাই পুত্ৰ ৰত্ন দুটি
বুজাবৰ সাধ্য নাই
কি অৱস্থা হইছে দেহৰ।
পিতা মৰে পুত্ৰৰ আগত
কিন্তু হায়। এনে মোৰ কপালৰ ফেৰ
পুত্ৰৰ মৰণ শয্যা ৰচিলোঁ পিতাই।"

ৰাণী : কোৱা ভক্তদাস । সঁচাই মৰিল নেকি
ননীৰ পুতলা মোৰ সুধন্বা সুৰথ ?
কোৱা ভক্ত দাস।
সঁচাকৈয়ে নেকি আজি পুত্ৰহীনা মই ?"[৫৩]

মনকৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে এজন প্ৰকৃত হৰিভক্ত হিচাপে সুৰথে যুদ্ধক্ষেত্ৰত প্ৰাণ হেৰুৱালেও মৃত্যুৰ মাজেৰে তেওঁৰ মোক্ষপ্ৰাপ্তি হৈছে।

সুমন্ত :

ৰজা হংসধ্বজৰ সুযোগ্য পত্নী হ'ল সুমন্ত। অসমীয়া মহাভাৰতত কোনো মন্ত্ৰীৰ নাম উল্লেখ নাই। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই হংসধ্বজ ৰজাৰ সুযোগ্য মন্ত্ৰী

৫২ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অংক, সপ্তম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১০০
৫৩ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অংক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১১৫-১১৬

হিচাপে সুমন্তৰ চৰিত্ৰটো কল্পনা কৰি প্ৰকাশ কৰিছে। নাটকখনত বিষয়বস্তুৰ বিকাশৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা মুঠ চাৰিটা দৰ্শনত সুমন্ত চৰিত্ৰটোৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। প্ৰথম অংকৰ ষষ্ঠ দৰ্শনত চম্পাৱতীপুৰৰ ৰাজসভাত মহাৰাজ হংসধ্বজে মন্ত্ৰী সুমন্তৰ লগত পাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব চম্পাৱতী ৰাজ্যত প্ৰৱেশৰ বিষয়টো আলোচনা কৰিছে। তৃতীয় অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত যুদ্ধক্ষেত্ৰত পলমকৈ উপস্থিত হোৱাৰ শাস্তি হিচাপে হংসধ্বজৰ নিৰ্দেশমৰ্মে সুধন্বাক তপত তেলত পেলাই মৃত্যুদণ্ড দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে আৰু এই কথাটোত তীব্ৰ অসন্তুষ্টি প্ৰকাশ কৰি সুমন্তক ষড়যন্ত্ৰৰ হোতা ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰক ককৰ্থনা কৰিছে। সুমন্ত যে এজন ৰাজভক্ত সুবিবেচক মন্ত্ৰী এই কথাটো তেওঁৰ কৰ্তব্যপৰায়ণতাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে। মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ জঘন্য ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হ'বলগীয়া হৈছে মহাৰাজ হংসৰাজ তথা সুধন্বা কোঁৱৰ। এই কথা স্পষ্টকৈ বুজি পাই কোনো প্ৰতিকাৰ কৰিব নোৱাৰি ক্ষোভত সুমন্তই এনেদৰে হংসধ্বজ ৰজাক কৈছে-

"কি কৰিলে মহাৰাজ। চম্পাৱতীত আজি কি সৰ্বনাশ সাধন কৰিলে। মণিকৰ্ণেশ্বৰ। সুমন্তৰ গাটো এই পৱিত্ৰ যজ্ঞোপৱীত আছে। যদি সুমন্তৰ গাত এটুপিও ব্ৰহ্ম শোণিত থাকে, যদি সুমন্তই এদিনলৈও ত্ৰিসন্ধ্যা গায়ত্ৰী কৰিবলৈ অৱহেলা কৰা নাই, তেন্তে মই ইয়াৰ প্ৰতিদান দিম।"[৫৪]

চতুৰ্থ অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত দেখা গৈছে- ৰাজ আশ্ৰিত ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ আৰু সেনাপতি পুৰঞ্জয়ে গোপনে কথা পাতিছে। মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ পৰামৰ্শমতে পুৰঞ্জয়ে মালতীৰ হতুৱাই লীলাৱতীক ফুলনিলৈ মতাই আনি পৰ্বতৰ গুহাত বন্দী কৰি ৰাখে আৰু সুৰথক মিছা অপবাদ দি মণিকৰ্ণেশ্বৰে কালী মন্দিৰত কালীৰ সন্মুখত বলি দিবলৈ ব্যৱস্থা কৰে। দুয়োৰে কথা-বতৰা শুনি সুমন্তই দুয়োজনৰে পিছ লয় যাতে তেওঁলোকৰ কু-চক্ৰান্ত মষিমূৰ কৰিব পাৰে। এই একেটা অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে সুৰথক কালী দেৱীৰ সন্মুখত বলি দিবলৈ সাজু কৰোঁতে তেওঁৰ জীয়েক যুতিকাই বাধা দিয়াত অগ্নিশৰ্মা হৈ কন্যাক সংহাৰ কৰিবলৈ বিচাৰে। এই সময়তে সুমন্তই বিষ-কাঁড় মাৰি মণিকৰ্ণেশ্বৰক নিধন কৰে, লগতে পূৰ্বৰ প্ৰতিজ্ঞা পালন কৰে। সুমন্তই সুযোগ্য মন্ত্ৰীৰ দায়িত্ব পালন কৰাৰ লগতে সুৰথকে যুদ্ধ-যাত্ৰা কৰা যে বাঞ্ছনীয় এই বিষয়েও অৱগত কৰে এনেদৰে-

"কোঁৱৰ! লগে লগে আহা দুয়োজন।
লাগিছে তুমুল ৰণ

---

৫৪ উক্ত গ্ৰন্থ, তৃতীয় অঙ্ক, প্ৰথম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৬১

অকলেই যুৱৰাজ সুধন্বা কোঁৱৰে
ভেটিছে বিপক্ষদল।
লোৱা এই ধনুকাঁড় আজি
সময়ত লাগিব কামত।" ৫৫

'চম্পাৱতী' নাটকৰ চতুৰ্থ অংকৰ সপ্তম দৰ্শনত সুমন্তই পাণ্ডৱৰ লগত বিপুল বিশ্বাসেৰে যুদ্ধ কৰিছে। মধ্যম পাণ্ডৱ ভীমক অকল অস্ত্ৰেৰে নহয়, বাক্যবাণেৰেও ধৰাশায়ী কৰিছে এনেকৈ-

" তয়ে নে ৰাক্ষস ভীম
কলঙ্কি যাৰ হাত ভাতৃৰ তেজেৰে?
তৰ্জ্জন গৰ্জ্জন কৰি ভাতৃৰ শ্মশান
পৈশাচিক নৰ্ত্তনেৰে তয়েই এদিন
কৰিছিলি কম্পান্বিত ৰাক্ষস পিশাচ।
আজি পুনু শান্তিময়ী চম্পাৰ বুকুত
আহিছে কৰিব সেই দৃশ্য অভিনয়।"

আকৌ কৈছে-

"হাঃ হাঃ হাঃ
যি গদাৰ সহায়ত অন্যায় যুদ্ধত
কৰিছিলি উৰুভংগ কুৰু নৃপতিৰ
সেই পাপ গদাৰেই গাইছ মহিমা।"৫৬

নাট্যকাৰৰ স্ব-প্ৰতিভাৰ উজ্জ্বল প্ৰকাশ সেনাপতি সুমন্তৰ চৰিত্ৰ। কম পৰিসৰত প্ৰকাশ পালেও ৰাজভক্ত, বীৰোচিত, কৰ্তব্যপৰায়ণ মন্ত্ৰী হিচাপে সুমন্ত চৰিত্ৰটোৱে নাটকৰ কাহিনীভাগত নিজস্ব স্থান দখল কৰিব পাৰিছে।

পুৰঞ্জয় সিংহ ঃ

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'চম্পাৱতী' নাটকত স্বকীয়ভাৱে সংযোগ কৰা কাহিনীটোৰ এটা মুখ্য চৰিত্ৰ হ'ল পুৰঞ্জয় সিংহ। নাটকখনৰ মতে, তেওঁ হ'ল হংসধ্বজ ৰজাৰ এজন সেনাপতি। অসমীয়া মহাভাৰতত পাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব চম্পক ৰাজ্যত প্ৰৱেশ কৰাত সেই ঘোঁৰা হংসধ্বজে বন্দী কৰি অৰ্জুন-ভীমৰ লগত যুদ্ধৰ আয়োজন কৰে। সেই প্ৰসংগত সেনাপতিৰ উল্লেখ আছে, কিন্তু কোনো সেনাপতিৰ নামৰ উল্লেখ নাই। উদাহৰণস্বৰূপে, অসমীয়া মহাভাৰতৰ একাংশ তুলি দিয়া হ'ল-

---

৫৫ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৭৮
৫৬ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, সপ্তম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৯৫

"ধনুৰ্দ্ধৰ বীসবে সাজি ভৈলা আগে।
সেনাপতি বোলে থকা বীৰ ভাগে ভাগে।।
তেসন্তৰি সেনাপতি প্ৰধান ৰাজ্যৰ।
যাৰ যেহি সেনা লৈয়া সাজি নগৰৰ।।" [৫৭] ১৭২০২

নাট্যকাৰে 'চম্পাৱতী' নাটকত সেনাপতি পুৰঞ্জয় সিংহক ৰজাৰ এজন ৰাজকৰ্মচাৰী হিচাপেই অংকন কৰা নাই, বৰঞ্চ নিজৰ কল্পনা শক্তিৰে এই চৰিত্ৰটোক বিশেষভাৱে সজাইছে। প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত দেখা গৈছে ৰজা হংসধ্বজে সেনাপতি পুৰঞ্জয় সিংহক নিজ কন্যা মালতীৰ পাণিগ্ৰহণ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰিছে। পুৰঞ্জয়ক মালতীয়ে মনে মনে পতি হিচাপে বিচৰাৰ কথা হংসধ্বজে জানে। আনহাতে তেওঁ হংসধ্বজৰো প্ৰিয়জন, সেইবাবে পুৰঞ্জয় সিংহৰ প্ৰতি তেওঁৰ বিশেষ আগ্ৰহ। কিন্তু পুৰঞ্জয় সিংহই সেই প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰিবলৈ অসমৰ্থতা প্ৰকাশ কৰিছে। পুৰঞ্জয়ৰ মনৰ গোপন অভিলাষ মালতীৰ প্ৰেমে অৱৰুদ্ধ কৰিব পৰা নাই। তেওঁ সুধন্বাৰ পত্নী লীলাৱতীৰ প্ৰেমত কাতৰ। পুৰঞ্জয়ৰ মনৰ কথা তেওঁৰ মুখেদি নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিছে এনেকৈ—

"মালতী। প্ৰিয়তমা প্ৰাণৰ মালতী।
বৰ ভালপাও তোক মই।
কিন্তু—
একমাত্ৰ ৰাজবধূ লীলাৰ নিমিত্তে
সোণৰ প্ৰতিমা তোক দিছো বিসৰ্জ্জন।
লীলা! লীলা!!
সঁচাকৈয়ে তোৰ কি অপূৰ্ব লীলা।
যিদিনা দেখিলো তোক হ'লো আত্মহাৰা
তয়ে মোক কৰিলি উন্মাদ।
মালতীৰ মধুৰ গোন্ধত
নাচি নুঠে প্ৰাণ আৰু আগৰ নিচিনা।"[৫৮]

লীলাৱতীক নিজৰ পত্নী হিচাপে পাবৰ কাৰণে পুৰঞ্জয় সিংহই ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ সহায় লয়। মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ওপৰত তেওঁৰ অটল বিশ্বাস, সেইকাৰণে মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ আঙুলিৰ নিৰ্দেশত তেওঁ পৰিচালিত হৈছে।

---

[৫৭] নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৪
[৫৮] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৯

চতুৰ্থ অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ দিহামতে পুৰঞ্জয়ে মালতীৰ হতুৱাই ফাঁকি দি লীলাৱতীক ফুলনিলৈ মতাই আনে আৰু আগৰেপৰা প্ৰস্তুত কৰি থোৱা দোলাত উঠাই পৰ্বতৰ গুহাত ৰাখি থৈ আহে। এই সকলো কথা-কাণ্ড মন্ত্ৰী সুমন্তুই লক্ষ্য কৰি থাকে আৰু উচিত সময় অহালৈ প্ৰতীক্ষা কৰে।

চতুৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত দেখা যায় পৰ্বতৰ গুহাত বন্দিনী লীলাৰ সন্মুখত পুৰঞ্জয় সিংহই প্ৰেম নিবেদন কৰি লীলাৱতীৰ প্ৰেম ভিক্ষা কৰিছে। লীলাৱতীৰদ্বাৰা উপেক্ষিত হোৱাত তেওঁৰ দুৰ্দান্ত চৰিত্ৰ সাৰ পাই উঠে আৰু লীলাৱতীৰ ওপৰত বল প্ৰয়োগ কৰি কামনা চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ যোৱাৰ সময়তে ৰাজকোঁৱৰ সুৰথে প্ৰৱেশ কৰি পুৰঞ্জয়ক বন্দী কৰি হংসধ্বজৰ সন্মুখলৈ লৈ যায়।

মালতীৰ প্ৰেমিক তথা লীলাৱতীৰ প্ৰতি অবৈধ্ প্ৰেম — এই দুয়োটা অৱস্থাৰ মাজত পুৰঞ্জয় সিংহক অংকন কৰি নাট্যকাৰে নাটকীয় কাহিনীভাগলৈ ৰোমাঞ্চধৰ্মী গুণ আনি দিছে।

মণিকৰ্ণেশ্বৰ ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকৰ কাহিনীভাগ দুটা পৰ্যায়ত আগবাঢ়িছে, এই কথা আলোচনা প্ৰসংগত উনুকিয়াই অহা হৈছে। মহাভাৰতৰ মূল কাহিনীৰ লগত সংযোগ হৈ থকা উপকাহিনীভাগৰ এটি উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ হ'ল ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ। নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ পৰশত এই চৰিত্ৰটো উজ্জ্বল ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। অসমীয়া মহাভাৰতত উল্লেখ থকা মতে ৰজা হংসধ্বজৰ ৰাজসভাৰ ৰাজপুৰোহিত দুজন —— শংখ আৰু লিখিত। তেওঁলোক দুজনৰ লগত দিহা-পৰামৰ্শ নকৰাকৈ ৰজা হংসধ্বজে ৰাজকাৰ্যৰ কোনো সিদ্ধান্ত গ্ৰহ ণ নকৰে।

পাণ্ডৱৰ লগত যুদ্ধ কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰাৰ লগে লগে সমগ্ৰ ৰাজ্যতে এই কথাও প্ৰচাৰ কৰা হ'ল যে যুদ্ধক্ষেত্ৰত যিসকল পলমকৈ উপস্থিত হ'ব তেওঁক 'তাম্ৰকটা তেলত' পেলাই মৃত্যুদণ্ড দিয়া হ'ব। দৈৱ-দুৰ্বিপাকত সুধন্বা কোঁৱৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত পলমকৈ উপস্থিত হয়। ফলত সেই কঠোৰ শাস্তি ৰজাই তেওঁক দিয়াৰ মনস্থ কৰে। কিন্তু শাস্তি দিয়াৰ আগতে শংখ আৰু লিখিতৰ অনুমতি ল'বলৈ তেওঁ পাহৰা নাই। হংসধ্বজ ৰজাই অনুচৰক দুয়োজন পুৰোহিতক লৈ আনিবলৈ এনেদৰে নিৰ্দেশ দিয়ে——

"ৰাজা বোলে অনুচৰ চলিয়ো ত্বৰিত।
যথাত আছয় মোৰ দুই পুৰোহিত।। ১৭২৬৩
শংখ লিখিত নামে দুই পুৰোহিত।
তাহাৰ আজ্ঞায় বিনে নকৰো বিদিত।।

শাস্ত্র অনুসাৰে মই যেন নীতি ধৰ্ম।
তান আজ্ঞা বিনে মই নকৰো অকৰ্ম।।"[৫৯]

মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে মহাভাৰতত অসমীয়া দুয়োজন ৰাজপুৰোহিতে ৰজাৰ এনে কাৰ্যত তীব্ৰ নিন্দা কৰিছে আৰু কৃষ্ণৰ নাম লৈ তপ ধৰ্ম কৰিবলৈ বনবাসলৈ গমন কৰিছে-

"ত্যাগিয়া ধৰ্মৰ পথ কৃষ্ণৰ প্ৰসঙ্গ।
পুত্ৰক গৌৰৱ কৰি সত্য কৰি ভঙ্গ।।
আপুনি নকৰে কৰ্ম্ম ধৰ্ম্মক বিচাৰি।
আমাৰেবোলায়ে পঠাই উপহাস্য কৰি।।
জপিয়া কৃষ্ণৰ নাম তপ ধৰ্ম্ম মতে।
মৌনব্ৰত কৰিয়া থাকিবো অৰণ্যত।। ১৭২৭৫
এহি বুলি ঋষি কমণ্ডলু হাতে ধৰি।
চলিলেক দুই দ্বিজ ৰাজ্য পৰিহৰি।।"[৬০]

শংখ আৰু লিখিতই এনেদৰে খং কৰিলেও তেওঁলোকে নিজৰ ভুল বুজি পাবলৈ বেছি সময় নালাগিল। তেওঁলোকে ভুল উপলব্ধি কৰে আৰু আক্ষেপ কৰি কয় -

সাধু সাধু মহাবীৰ কৃষ্ণনাম লয়।।
বিচাৰ নাহিকে জানা আতি দৃঢ় বুক।
হেন বৈষ্ণৱক আমি দিলো এত দুখ।। ১৭২৯৮
হা হা কৰি নিজ ধৰ্ম্ম আপোনাক নিন্দি।
কেনে জগন্নাথ মোক দিলা হেন বুদ্ধি।।
আমি সম পাতকী ভুবন মধ্যে নাই।
প্ৰাণান্তিক প্ৰায়শ্চিত্ত কৰিলা গোসাই।। ১৭২৯৯
এহি বুলি হৃদয়ত ভাবিয়া দুখ কথা।
সুধন্বাব কাযে গৈলা তৈলকটা যথা।।
তৈলকটা মধ্যে পাছে সুধন্বাক তুলি।
হৰিষে তুলিয়া দুয়ো কৰে কোলা কোলি।।[৬১] ১৭৩০০

৫৯ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৭
৬০ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৮
৬১ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬০

'চম্পাৱতী' নাটকত নাট্যকাৰে দুজন ৰাজপুৰোহিতৰ ঠাইত মাত্ৰ এজন ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰক ৰূপায়ণ কৰিছে। নাট্যকাৰে মণিকৰ্ণেশ্বৰক ক্ষমতালোভী আৰু কু-চক্ৰান্তকাৰী ৰূপত অংকন কৰি কাহিনীভাগলৈ নাটকীয়তা অনাৰ যত্ন কৰিছে।

মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ গোপন ইচ্ছা ৰাজকুঁৱৰী মালতীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি ভৱিষ্যতে চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ সিংহাসনৰ অধিকাৰী হোৱাৰ। তেওঁ এই ইচ্ছা পূৰণৰ বাধা স্বৰূপ হংসধ্বজৰ দুয়োজন পুত্ৰ সুধন্বা আৰু সুৰথক যিকোনো প্ৰকাৰে আঁতৰাবলৈ তেওঁ অভিসন্ধি কৰে। সেনাপতি পুৰঞ্জয় সিংহৰ গোপন বাসনা পূৰণত সহায় কৰাৰ আঁৰত তেওঁৰ গুপ্ত স্বাৰ্থ নিহিত হৈ আছে। তেওঁ পুৰঞ্জয় সিংহকো প্ৰৰোচনা কৰিছে। সুধন্বাৰ পত্নী লীলাৱতীক পাবলৈ পুৰঞ্জয় সিংহকো তেওঁ উৎসাহিত কৰাৰ লগতে ভৱিষ্যতে চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ৰজা পুৰঞ্জয় হ'ব বুলিও তেওঁ ছলনা কৰিছে। তেওঁ পুৰঞ্জয় সিংহক কৈছে—

"শুনা তেনে কওঁ সংক্ষেপত—
সুধন্বাৰ মৃত্যু সন্নিকট
বিহিব ৰজাই নিজে শাস্তি ভয়ংকৰ।
পাপযুক্তা হ'ব লীলাৱতী
বাধ্য হ'ব মানি ল'ব স্বামীত্ব তোমাৰ
ৰাজবংশ হ'ব ধ্বংস
সিংহাসনো লভিবা তুমিয়ে।"[৬২]

প্ৰকৃতাৰ্থত তেওঁৰ নিজৰহে পৰম আকাংক্ষা ভৱিষ্যতে চম্পাৱতীৰ ৰাজ ৰাজেশ্বৰ হোৱাৰ। তেওঁৰ অভিসন্ধি প্ৰকাশ পাইছে নিজৰ মুখেৰে এনেদৰে—

"মণিকৰ্ণেশ্বৰ!
জ্বলাব লাগিব তই পৌৰহিত্য কৰি
ষড়যন্ত্ৰ হোম-হুতাশন;
পুৰিব লাগিব এই ৰজাৰ লগত
উচ্চকণ্ঠে মাতিব লাগিব
ঘৰে ঘৰে বিদ্ৰোহ প্লাৱন
ছাৰখাৰ হ'ব তাতে ৰাজসিংহাসন।
প্ৰচণ্ড শকতি তোৰ এইবাৰ তই
দেখুৱাব লাগিব বিশ্বক।"[৬৩]

---

৬২ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ২৬
৬৩ উক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ২৭

অতি চতুৰভাৱে তেওঁ নিজৰ পৰিকল্পনা কামত লগাইছে। পাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব বন্ধনৰ বাবে হংসধ্বজৰ লগত পাণ্ডৱৰ যুদ্ধ আসন্ন হোৱাৰ সুযোগতে মণিকৰ্ণেশ্বৰে ৰজাক পৰামৰ্শ দিয়ে এই বুলি যে যিজনে যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত নহ'ব তেওঁক উতলা তেলত পেলাই মৃত্যুদণ্ড দিয়া হ'ব। তাৰবাবে ৰজাক প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হ'বলৈ তেওঁ পৰামৰ্শ দিয়ে এনেদৰে—

"ঠিক কথা নৃপমণি।
কৰা তেন্তে এতিয়াই কঠোৰ প্ৰতিজ্ঞা
সূৰ্য্য নউ উঠোতেই কালি আকাশত
চম্পাৱতী স্বাধীনতা ৰক্ষাৰ কাৰণে
উপস্থিত হ'ব সবে ৰণ পথাৰত
যিজনে কৰিব এই আদেশ লংঘন
তুৰন্তে পেলাই তাক
উতলোৱা তপত তেলত
মৃত্যুদণ্ড বিহিব ঘাতকে।
ধৰা হ'ব সিজনক দেশদ্ৰোহী বুলি
ওজৰ-আপত্তি একো নোৱাৰে ঘাটিব।
এই আজ্ঞা গোটেই ৰাজ্যতে
কৰি দিয়া তুৰন্তে প্ৰচাৰ।"৬৪

এনে প্ৰতিজ্ঞাৰ আঁৰত সুধন্বা বধৰ পৰিকল্পনা নিহিত আছিল। তেওঁ তান্ত্ৰিক বিদ্যাৰে মদন-ৰতিক আহ্বান কৰি লীলা আৰু সুধন্বাৰ মাজত প্ৰেমভাৱৰ গভীৰতা বঢ়াই সুধন্বাক কৰ্তব্যবিমুখ কৰাৰ অভিসন্ধি কৰে-

"এইবাৰ পুৰঞ্জয়ে
ব্ৰাহ্মণৰ বুদ্ধি চাতুৰ্য্যৰ
দেখা পাব প্ৰত্যক্ষ প্ৰমাণ
আগেয়ে সুধন্বা বধ
তাৰ হ'ব ৰজাই কাৰণ।
তাৰ পিছে কালীৰ আগত
তাৰ পিছে কালীৰ আগত
দিম মই সুৰথক বলি।
বহুৱাম সুন্দৰী লীলাক

---

৬৪ উক্ত গ্ৰন্থ, দ্বিতীয় অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৪৪

পুৰঞ্জয়ৰ কোলাত।
তাৰ পিছে বধ কৰি বৃদ্ধক শেহত
ৰাজকন্যা মালতীক বামপাশে লই
মণিকৰ্ণেশ্বৰ হ'ব চম্পা অধীশ্বৰ।
যাওক সিবোৰ কথা-
এটা এটা কৰি কাম সমাধা কৰিম।
সুধন্বাক কালি যেনে-তেনে
কৰিব লাগিব মই কৰ্তব্য বিমুখ।
এতিয়াই তাৰবাবে মদন-ৰতিক
কৰোঁ গই আৰাধনা পাদ্য অৰ্ঘ্য লই।
অতি প্ৰাতসতে আহি হ্যানে ফুলবাণ
তেন্তে মই অচিৰতে হম সিদ্ধকাম।।"৬৫

মণিকৰ্ণেশ্বৰ এই ষড়যন্ত্ৰত সফল হৈছে। মদন-ৰতিয়ে লীলাৱতী আৰু পুৰঞ্জয়ক পৰস্পৰৰ প্ৰতি প্ৰেমাতুৰ কৰি তোলে আৰু ফলস্বৰূপে নিৰ্দিষ্ট সময়ত সুধন্বা যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হ'বলৈ সক্ষম হোৱা নাই। ফলত ৰাজ-আজ্ঞা নমনাৰ বাবে পুৰঞ্জয়ে তাৰ সুযোগ লৈ ৰজাক সুধন্বাৰ প্ৰতি কঠোৰ হ'বলৈ উৎসাহিত কৰিছে। হংসধ্বজে সেই আদেশ দিবলৈ অনিচ্ছা কৰাৰ কাৰণে স্বাৰ্থসিদ্ধি নোহোৱাৰ ভয়ত তেওঁক ভৎৰ্সনা কৰিবলৈও মণিকৰ্ণেশ্বৰ পিছ পৰা নাই। মণিকৰ্ণেশ্বৰে ৰজাৰ উদ্দেশ্যে কৈছে এনেদৰে

"ৰজা। ৰজা।
তুমিয়েনে হৰিভক্ত চম্পা অধীশ্বৰ?
এই আজি বুঢ়া বয়সত
কিবা দুৰ্বুদ্ধিয়ে বাৰু ধৰিছে তোমাক?
কৰ্তব্যবিমুখ হই অপত্যস্নেহত
অৱহেলা কৰি ৰাজধৰ্ম
পচিব খুজিছা কিয় নৰকত গই?
এতিয়াও দিয়া অনুমতি। ৬৬

অৱশ্যে মণিকৰ্ণেশ্বৰে যিমানেই চেষ্টা নকৰক তেওঁৰ ষড়যন্ত্ৰত সুধন্বাৰ মৃত্যু নহ'ল। হৰিনাম মাহাত্ম্যত উতলা তেলতো সুধন্বাৰ কোনো হানি-বিঘিনি নঘটিল।

৬৫ উক্ত গ্ৰন্থ, দ্বিতীয় অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৪৬
৬৬ উক্ত গ্ৰন্থ, তৃতীয় অঙ্ক, প্ৰথম দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৬০

মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কন্যা যুতিকা আৰু হংসধ্বজৰ পুত্ৰ সুৰথৰ সম্বন্ধ ভাতৃ-ভগ্নী সদৃশ। দুয়ো হৰিভক্ত। এই সম্বন্ধটোক মণিকৰ্ণেশ্বৰে সহজভাৱে ল'ব পৰা নাই। তেওঁৰ কাৰ্যৰ প্ৰতিবন্ধক স্বৰূপ সুৰথক নিঃশেষ কৰাৰ উদ্দেশ্যে সুৰথ আৰু মালতীৰ চৰিত্ৰত কলংকৰ চেকা লগাবলৈও কুণ্ঠিত হোৱা নাই। মণিকৰ্ণেশ্বৰে সুৰথৰ উদ্দেশ্যে এনেদৰে কৈছে—

"......................................

পাপিষ্ঠ সুৰথ।
বৰাগীৰ বেশ লই তই
হৰিলি সতীত্ব ধন ব্ৰাহ্মণ কন্যাৰ।
সুনিৰ্মল যুতিকাক মোৰ
সানি দিলি কলঙ্ক কালিমা।
নৰাধম!
দিম আজি সমুচিত প্ৰতিফল তাৰ।" ৬৭

যুতিকাৰ বাধাই তেওঁক অগ্নিশৰ্মা কৰি তোলে। হিতাহিত জ্ঞান হেৰুৱাই তেওঁ জীয়েক যুতিকাক কাটিবলৈ আগবাঢ়ি যায়—

"অসহনি! পুনুবাৰ জন্মালি ব্যাঘাত?
ঘনে ঘনে ব্ৰাহ্মণৰ পবিত্ৰ শৰীৰ
কি সাহে কৰিছ স্পৰ্শ কলঙ্কিনী তই?
সংহাৰিম তোকেই আগেয়ে
তাৰ পিছে সুৰথক তোৰ।
দুয়োজনৰেই মাংস টুকুৰা টুকুৰ কৰি দিম কুকুৰক।"৬৮

মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ দুৰাকাংক্ষা মালতীৰ স্বামীত্ব লাভ আৰু চম্পাৱতীৰ ৰাজ ৰাজেশ্বৰ হোৱাৰ সপোন ফলৱতী নহ'ল। ৰাজমন্ত্ৰী সুমন্তৰ কাঁড়ৰ আঘাতত তেওঁৰ প্ৰাণ-পক্ষী উৰা মাৰে। মৃত্যুৰ আগেয়ে তেওঁ নিজৰ ভুল বুজি নিজ তনয়া যুতিকাক ক্ষমা বিচাৰে আৰু পুৰঞ্জয়ে বন্দী কৰি থোৱা লীলাৱতীৰ সন্তেদ সুৰথক দিয়ে। জীৱনত কৰা পাপৰ এনেদৰে কিঞ্চিৎ প্ৰায়শ্চিত্ত কৰে—

"ক্ষমা-ক্ষমা যুতিকা!- পুণ্যৱতী তই।
কোঁৱৰ যুতিকাক তোমাকে গতালোঁ।

---

৬৭ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৭৭
৬৮ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৭৭

আৰু শুনা মন্দিৰৰ পশ্চিম প্ৰান্তত
জনহীন নিৰ্জন গুহাত
বন্দিনী কুঁৱৰী লীলা।
যোৱা শীঘ্ৰে, পাৰা যদি কৰিবা উদ্ধাৰ। ৬৯

নাট্যকাৰৰ মৌলিক সৃষ্টি মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কাৰ্যাৱলীৰদ্বাৰা 'চম্পাৱতী' নাটকখনলৈ বহিৰ্সংঘাত নামি আহিছে। প্ৰতিনায়কৰ ভূমিকাৰে মণিকৰ্ণেশ্বৰ এটা আৱশ্যকীয় চৰিত্ৰত পৰিণত হৈছে।

উক্ত পুৰুষ চৰিত্ৰবোৰৰ উপৰিও মহাদেৱ, নন্দী, বৃষভ, ঘাটে, মালী, ঘাটক, প্ৰহৰী আদি অনেক চৰিত্ৰক নাটকৰ প্ৰয়োজনত নাট্যকাৰে 'চম্পাৱতী' নাটকত ঠাই দিছে। এই চৰিত্ৰবোৰৰ ভিতৰত ঘাটে আৰু বিদূষক গেৰ্জ্জাই বৰাৰ ভূমিকা উল্লেখযোগ্য।

'চম্পাৱতী' নাটকখনত নাৰী চৰিত্ৰসমূহেও উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। বিশেষকৈ ৰম্ভাৱতী, লীলাৱতী, মালতী আৰু যুতিকা নামৰ চৰিত্ৰ কেইটাৰ নাট্য-কাহিনীৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োজনীয়তা অতি আৱশ্যকীয় বুলিব পাৰি।

ৰম্ভাৱতী ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকত চম্পাৱতীৰ ৰজা হংসধ্বজৰ ৰাণী ৰম্ভাৱতী ।অসমীয়া মহাভাৰতত অৱশ্যে হংসধ্বজৰ পত্নীৰ নামৰ ঠাইত ৰাজমাতা বুলিহে উল্লেখ আছে। অসমীয়া মহাভাৰতৰ মতে, হংসধ্বজৰ পত্নী ৰাজমাতাই সুধন্বাক যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ যাবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰিছে। তেওঁৰ উদ্দেশ্য হ'ল শ্ৰীকৃষ্ণক দৰ্শন কৰা। ৰাজমাতাই জানে শ্ৰীকৃষ্ণ পাণ্ডৱৰ সখা। অৰ্জুনৰ ছাঁৰ দৰে শ্ৰীকৃষ্ণ সদায় থাকে। অৰ্জনক বন্দী কৰিলেই শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শন হ'ব, সেইবাবে তেওঁ পুত্ৰ সুধন্বাক কৈছে—

"মাতৃ বোলে যুদ্ধে চল যথা আছে হৰি।
মোৰ আগে অৰ্জ্জুনক আন বন্দী কৰি।।
কৃষ্ণ হেন নামখানি ৰাখিবা হৃদয়।
নাৰদ প্ৰভৃতি তথা যাহাক ভাৱয়।। ১৭২১১
কংসক ৰূপত হৰি কৰিছে নিপাত।
হেন হৰি চক্ষু ভৰি দেখিবো সাক্ষাত।।
ৰাত্ৰি দিনে হৰিভাৱেদেৱ পুৰন্দৰ।
হেন প্ৰভু সমে তুমি কৰিবা সমৰ।। ১৭২১২

---

৬৯ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ৭৭

বহু কৰ্ম কৰি দেখে নাৰীগণে যাক।
সংগ্ৰামে তুষিবা তুমি হেন কেশৱক।।
কদাচিতো যুদ্ধে পুত্ৰ নহৈবা বিমুখ।
জিনিলি সৰ্বত্ৰে যশ মৰে স্বৰ্গ- লোক।।[৭০] ১৭২১৩

'চম্পাৱতী' নাটকত চম্পাৱতীৰ ৰাণী ৰত্নাৱতীৰ মুখত তেনে কোনো বক্তব্য ৰখা নাই। নাটকখনৰ তিনিটা দৰ্শনত নাট্যকাৰে ৰাণী ৰত্নাৱতীৰ প্ৰৱেশ কৰাইছে। তৃতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত সুধন্বাক শাস্তি দিয়াৰ উদ্দেশ্যে বধ্যভূমিত সকলো গোট খাইছে। তেনে সময়তে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে ৰজা আৰু ৰাণীক ছলাহী কথাৰে তোষামোদ কৰাৰ যত্ন কৰিছে এই বুলি যে, পিতৃভক্তি আৰু ৰাজভক্তিৰ ফলস্বৰূপে সুধন্বা কৌৰৱে স্বৰ্গত অক্ষয় বাস কৰিব। এই কথাত ৰাণী ৰত্নাৱতী ক্ৰোধান্বিত হৈ মণিকৰ্ণেশ্বৰক দোষাৰোপ কৰিছে এনেদৰে—

"ব্ৰাহ্মণ।— নহয়, নোহোৱা ব্ৰাহ্মণ তুমি।
পুত্ৰ মোৰ সুধন্বা প্ৰাণৰ
কিবা হেতু তাক তুমি বিনা অধিকাৰে
হে নিষ্ঠুৰ! এইদৰে তেলৰ কুণ্ডত
যমৰ মুখত আজি কৰিবা প্ৰদান?
মোৰ পুত্ৰ ওলোটাই দিয়া তুমি মোক।"[৭১]

মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কু- অভিপ্ৰায় মাতৃ হৃদয়ে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছে আৰু সেইবাবে তেওঁ কঠোৰভাৱে মণিকৰ্ণেশ্বৰক ক'বলৈ সংকোচ কৰা নাই এইবুলি যে

"মিছা কথা! গুপ্ত স্বাৰ্থ সিদ্ধিৰ কাৰণে
তৰিব খুজিছা এই ঘোৰ মায়াজাল ।
কোৱা তুমি হেজাৰ মুখেৰে
নিদিওঁ পুত্ৰক মোৰ।
জননীৰ আঁচলৰ নিধি
কাৰ সাধ্য নিব পাৰে বল প্ৰয়োগেৰে?"[৭২]

ৰজা হংসধ্বজে মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ছলনাক বিশ্বাস কৰি মৌন হৈ থকাৰ বাবে ৰাণী ৰত্নাৱতীয়ে তেওঁকো ককৰ্থনা কৰিবলৈ পিছ হোঁহকা নাই। তেওঁ ৰজাৰ উদ্দেশ্যে আক্ষেপ কৰি কৈছে—

---

৭০ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৪
৭১ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৬৪-৬৫
৭২ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৬৫

"নাথ! ব্ৰাহ্মণৰ চক্ৰান্তত তুমিও সোমালা।
ধৰ্ম্মাধৰ্ম্ম বিসৰ্জন দি
তেনেই বলিয়া হলা
বিনাদোষে চণ্ডালৰ ৰাক্ষস ভোজত
দিবা নেকি আজি তুমি পুত্ৰ বলিদান?
নুশুনিম কাৰো বাধা মই?
দুৰ্দ্দান্ত ৰাক্ষস আজি নিদাৰুণ পিতা—
কিন্তু জননীৰ কোমল অন্তৰ
এতিয়াও আছে একেদৰে।
আহা বাছা, বুকুলই মোৰ।"৭৩

অবশেষত পুত্ৰ সুধন্বাৰ বুজনিত তেওঁ ক্ষান্ত হৈছে আৰু পিতৃসত্য পালন কৰিবলৈ সুধন্বাক অনুমতি দিছে।

চতুৰ্থ অংকৰ ষষ্ঠ দৰ্শনত ৰাণী ৰত্নাৱতীৰ পুত্ৰ সুৰথৰ প্ৰতি পুত্ৰস্নেহ উথলি উঠা দেখা গৈছে। বহুদিন ধৰি নিৰুদ্দেশ হৈ থকা সুৰথে সকলো বিপদৰপৰা মুক্ত হৈ উলটি অহা দেখি ৰাণী ৰত্নাৱতীয়ে শান্তি পাইছে আৰু পুত্ৰক আঁকোৱালি নিজৰ কক্ষলৈ জিৰণি ল'বলৈ লৈ গৈছে।

পঞ্চম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত দুই পুত্ৰ সুধন্বা-সুৰথে যুদ্ধক্ষেত্ৰত মৃত্যুবৰণ কৰাত ৰজা আৰু ৰাণী উভয়ে পুত্ৰশোকত ম্ৰিয়মান হৈছে। ৰাণী ৰত্নাৱতীয়ে দুই পুত্ৰৰ মৃত্যুক কোনোপধ্যেই স্বীকাৰ কৰিব পৰা নাই। তেওঁ ছদ্মবেশী ভক্তদাসক সেইবাবে প্ৰশ্ন কৰিছে—

"কোৱা ভক্তদাস! সঁচাই মৰিল নেকি
ননীৰ পুতলা মোৰ সুধন্বা সুৰথ?
কোৱা ভক্তদাস!
সঁচাকৈয়ে নেকি আজি পুত্ৰহীনা মই?"৭৪

পৰমজ্ঞানী ভক্তদাসে ৰাণীক সান্ত্বনা দিছে। তেওঁৰ দুই পুত্ৰই অমৰধামত আশ্ৰয় লভাৰ কথা ৰাণীক বুজাই কোৱাতো তেওঁ প্ৰকৃতিস্থ হ'ব পৰা নাই। ৰাণী ৰত্নাৱতী সাধাৰণ দহগৰাকী মাতৃৰ দৰে মমতাময়ী। তেওঁৰ মাজত মমতাময়ী মাতৃৰ স্নেহবিগলিত স্বৰূপ প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে—

" কোৱা, কোৱা ভক্তদাস?
কোনো বাটে গ'লে সেই পাম স্বৰ্গধাম?

---

৭৩ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৬৫-৬৬
৭৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬

যি দেশত ল'লে ঠাই বাছাইঁতে মোৰ
ময়ো যাম সেই দেশলৈ।
কিজানি পাইছে দুখ বাছাইঁতে তাত?
লাগিলে পেটত ভোক
মন বুজি কোনেনো খুৱাব?
কোনে তাত সিহঁতক বান্ধ
বেজাৰত নিচুকাব
দুখত সান্ত্বনা দিব?
আপোন কোনোৱে তাত নাই সিহঁতৰ
কোনে চাব বেথাৰ চকুৰে?[৭৫]

চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ ৰাজৰাণী ৰত্নাৱতীয়ে আভিজাত্যৰ মুখাখন দলিয়াই পেলাই মাতৃৰ নিভাঁজ মৰমেৰে সিক্ত হৈ চিৰন্তন মাতৃৰ স্বৰূপ এনেদৰে প্ৰকাশ কৰিছে। নাট্যকাৰৰদ্বাৰা চৰিত্ৰটোৰ সৃষ্টিৰ সাৰ্থকতাও তাতেই।

লীলাৱতী ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হ'ল লীলাৱতী। লীলাৱতী সুধন্বাৰ পত্নী। অৱশ্যে মহাভাৰতত সুধন্বাৰ পত্নীৰ নাম প্ৰভাৱতী বুলিহে উল্লেখ আছে। মহাভাৰতৰ উল্লেখ মতে প্ৰভাৱতীয়ে নিজকে সজাই-পৰাই সুধন্বাক আদৰিবলৈ আহিছে এনেদৰে—

"
....
প্ৰভাৱতী জনাইবাক গৈলা নিজ পুৰী।। ১৭২২২
স্বামীক দেখিয়া ৰাজা আনন্দিত হুয়া।
নানা অলঙ্কাৰ পিন্ধে সুবেশ কৰিয়া।।
পৰিধান পীতবস্ত্ৰ শিৰত সিন্দুৰ।
কণ্ঠত মুকুতা হাৰ চৰণে নূপুৰ।।"[৭৬] ১৭২২৩

অসমীয়া মহাভাৰতত প্ৰভাৱতীয়ে অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা বন্দী কৰা নাই নতুবা সুধন্বাক পাণ্ডৱৰ লগত যুদ্ধ কৰিবলৈও উৎসাহিত কৰা নাই। বৰং প্ৰভাৱতীয়ে 'ঋতুৰক্ষা' কৰিবলৈহে স্বামীক আৱেদন কৰিছে—

"দাৰুণ হৃদয় প্ৰভু কৃপা নাহি মনে।
আগে ঋতু ৰক্ষা কৰা পাচে যায়ো ৰণে।। ১৭২২৭

---

৭৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৬
৭৬ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা, (সম্পাদিত) পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৫

আগে আসি সত্য ৰাখা যদি স্নেহ থাকে।
পাচত চলিয়া যাবা কৃষ্ণ দেখিবাকে।।"[৭৭]

প্ৰভাৱতীৰ উষ্ণ আহ্বানক সঁহাৰি নজনোৱাকৈ সুধন্বা থাকিব নোৱাৰিলে আৰু—

"যত্নে বীৰচিত্ত সব ত্যজি পালি ঋতু।
প্ৰভাতে চলিয়া গৈলা সংগ্ৰামৰ হেতু।।[৭৮] ১৭২৪৭

চম্পাৱতী নাটকত লীলাৱতীৰ চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে নিজাকৈ সজাইছে। লীলাৱতী সুন্দৰী, সাহসী, ক্ষত্ৰিয় বীৰ ৰমণী। তেওঁ সখীয়েকসকলৰ হতুৱাই পাণ্ডৱৰ যজ্ঞাশ্ব বন্দী কৰাই নহয় তেওঁ পাণ্ডৱৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰিবলৈ মানসিকভাৱে প্ৰস্তুত হৈ উঠিছে। সেইবাবে তেওঁ সখীয়েক মালতীৰ উদ্দেশ্যে কৈছে—

" সুখৰ বাতৰি সখী। আনন্দৰ কথা
বন্দী হই থ'ক ঘোঁৰা
নিদিও কদাচ এৰি।
ক্ষত্ৰিয়ৰ দেশ এই ভদ্ৰাৱতীপুৰ।"[৭৯]

'চম্পাৱতী' নাটকত লীলাৱতীৰদ্বাৰা যজ্ঞৰ ঘোঁৰা অৱৰুদ্ধ কৰোৱাৰ লগতে লীলাৱতীৰ নাৰী সত্তাৰ অন্যান্য দিশো প্ৰকাশ পাইছে।তেওঁৰ স্বামী সুধন্বাই পাণ্ডৱৰ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা লীলাৱতীৰ ইচ্ছামতে বন্দী কৰা কথাটো প্ৰথমে বিশ্বাস কৰিব খোজা নাই। সুধন্বাৰ দৃষ্টিত ৰাজবোৱাৰী লীলাৱতীৰদ্বাৰা যজ্ঞৰ ঘোঁৰা আটক কৰা কথাটো মানুহৰ মনে সজা কথাহে । চম্পাৱতীয়ে সুধন্বাৰ সমস্ত অবিশ্বাস অতি দৃঢ়ভাৱে দূৰ কৰিছে এনেদৰে -

"কিয় নাথ৭
অবিশ্বাস কৰিছা কেলেই।
ভাবিছা হ'বলা তুমি
নাৰীৰ অসাধ্য কাম কৰিছো সাধন।
অবলা দুৰ্বলা মই কৰিছো স্বীকাৰ
কিন্তু নাথ তুমি হেন বীৰ স্বামী যাৰ
মই সেই ভাগ্যৱতী নাৰী।"[৮০]

---

[৭৭] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৫
[৭৮] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৬
[৭৯] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ প্ৰথম অঙ্ক, তৃতীয় দৰ্শন, পৃষ্ঠা- ১৭
[৮০] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৮

প্ৰথম অৱস্থাত লীলাৱতীয়ে নিজকে অবলা- দুৰ্বলা নাৰী বুলি স্বীকাৰ কৰিছে আৰু বীৰ স্বামী সুধন্বাৰ বাহুবলৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই যজ্ঞৰ ঘোঁৰা আটক কৰিছে বুলি ঘোষণা কৰিছে। কিন্তু সম্ভ্ৰমেৰে সেই ঘোঁৰা লৈ গৈ পাণ্ডৱৰ চৰণত সমৰ্পণ কৰাৰ কথা সুধন্বাই পত্নী লীলাৱতীৰ মন জুখিবলৈ কোৱাত, তাৰ উত্তৰত কোৱা কথাখিনিৰ মাজেদি লীলাৱতীৰ তেজস্বিনী ৰূপ ফুটি উঠিছে এনেদৰে—

"কৰা যদি তেনে নীচ কাম
তোমাৰ প্ৰেয়সী এই অবলা লীলাই
জন্মাব ব্যাঘাত তাত।
পুৰুষ সমাজে যদি চম্পা নগৰৰ
ভয় পায় আজি নাথ! ৰণৰ নামত
তেন্তে অন্তঃপুৰ এৰি
যত আছোঁ চম্পাৰ ললনা
সকলোৱে লম ধেনু কাঁড়
পশিম সমৰক্ষেত্ৰ গুচাম ওৰণি
স্বদেশৰ ৰাখিম গৌৰৱ
পাণ্ডৱে মানিব তধা কঁপাম ধৰণী।"[৮১]

মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে, লীলাৱতীৰ দেশপ্ৰেম অকল তেওঁৰ বক্তব্যতহে যে প্ৰকাশ পাইছে এনে নহয়, তেওঁৰ অনুপ্ৰেৰণাত সুধন্বাই নিজৰ কৰ্তব্য থিৰাং কৰি লৈছে আৰু পাণ্ডৱৰ লগত ৰণ দিবলৈ প্ৰস্তুত হৈছে।

'চম্পাৱতী' নাটকৰ দ্বিতীয় অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত দৰ্শক-শ্ৰোতাই লীলাৱতীৰ অন্য এক ৰূপ দেখা পায়। প্ৰেমিকা পত্নীৰ সমস্ত আকুলতাৰে তেওঁ সুধন্বাক প্ৰেম সাগৰত বুৰাই পেলাইছে। একেদৰে মধু মিলনৰ বিদায় মুহূৰ্ত ওচৰ চাপি আহিলে তেওঁ সুধন্বাক যুদ্ধ ক্ষেত্ৰলৈ আগবঢ়াই দিয়াৰ মানসিকতাও হেৰুওৱা নাই। তাৰ দৃষ্টান্ত এনেধৰণৰ —

"নোহে মোৰ অবিদিত সেই কথা নাথ!
সময়ত ময়ে দিম সাদৰে বিদায়।
নুঠে মানে দিনমণি পুব আকাশত
নিমিলিব শুভক্ষণ সমৰ যাত্ৰাৰ।

---

[৮১] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৯

মৃত্যু যদি আছে কপালত
আদৰিবা বীৰৰ মৰণ।
শত্ৰু মিত্ৰ সকলোৱে সেই বীৰত্বৰ
শতমুখে গুণ গান কৰিব যেতিয়া
উঠিব তেতিয়া নাচি লীলাৰ পৰাণ।।"[৮২]

লীলাৱতী কথা আৰু কামত একে। পঞ্চম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত দৰ্শক-শ্ৰোতাই লীলাৱতীৰ সেই পৰিচয় পায়। যুদ্ধক্ষেত্ৰত বীৰত্বৰে যুদ্ধ কৰি তেওঁৰ বীৰ স্বামী সুধন্বাকে আদি কৰি অন্যান্য বীৰসকলৰ মৃত্যু হোৱাৰ বাতৰি পাই তেওঁ শোকত আতুৰ হৈছে যদিও নিজ কৰ্তব্যৰপৰা বিচলিত হোৱা নাই। ধনু-কাঁড়, ঢাল-তৰোৱাল হাতত লৈ ৰণ-ৰঙ্গিনী বেশেৰে নাৰী সেনাসকলক লগত লৈ পাণ্ডৱ শিবিৰৰ সন্মুখত উপস্থিত হোৱা লীলাৱতীৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ উদ্দেশ্যে ওজস্বী বক্তব্যৰে মাজেৰে কৰা ভীম-অৰ্জুনৰ প্ৰতি ৰণ আহ্বান এনে ধৰণৰ ——

"শান্তিৰ সিন্ধুত তুলি অশান্তিৰ ঢউ
কৰা নাই নকৰিমো ৰণ আৱাহন।
কিন্তু পৰে যদি আনে
নোৱাৰোঁ থাকিব থিৰে চুকত সোমাই।
লাগিছে ঘৰত জুই
পানী ঢালি নুমুৱাম তাক
নকৰো চেষ্টাৰ ত্ৰুটি
গদাবীৰ ভীমসেন
অৰ্জ্জুন গাণ্ডীৱধাৰী
পাঞ্চজন্য লই কৃষ্ণ লগতে আহি
নব কুৰুক্ষেত্ৰ এক কৰিছে সৃজন।
সংহাৰিলে পুৰুষৰ দল
অৱশিষ্ট বৃদ্ধা ৰজা ৰাণী
আৰু আমি যত স্বামীহীনা নাৰী।
আহিছো ওলাই সবে
দিম ৰণ অৰ্জ্জুনৰ স'তে।
পাৰো যদি প্ৰত্যেকজনীয়ে
নিজ স্বামী হত্যা কৰা লম প্ৰতিশোধ।

---

৮২ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৫৫

নোবাৰো যদিহে
নাৰী হত্যা নতুন পাতক
উপহাৰ দিম পাতকীক।
দিবা জানো তুমি দেখুৱাই
কোন বাটে গ'লে আমি পাম অৰ্জ্জুনক?" ৮৩

সুধন্বা-সুৰথক যুদ্ধত বধ কৰিলেও ভীম-অৰ্জ্জুন যুদ্ধক্ষেত্ৰৰপৰা বিৰত থাকে। তেওঁলোকৰ প্ৰতিনিধি হৈ শ্ৰীকৃষ্ণই লীলাৱতীৰ সন্মুখত উপস্থিত হোৱাৰ লগতে পৰাজয় স্বীকাৰ কৰি স্ব-ইচ্ছাই বন্দীত্ব গ্ৰহণ কৰে।

একেটা অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত দেখা গৈছে বন্দী শ্ৰীকৃষ্ণক লীলাৱতীয়ে ৰজা-ৰাণীৰ সন্মুখত উপস্থিত কৰাইছে। জগতৰ ঈশ্বৰক চোৰৰ দৰে বান্ধি অনা কাৰ্যক ৰজা হংসধ্বজে গৰিহণা দি আজলী বোৱাৰী লীলাৱতীক ক্ষমা কৰি দিবলৈ তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক অনুৰোধ কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই লীলাৱতীৰ বীৰত্বৰ প্ৰশংসা কৰাৰ লগতে ভৱিষ্যতে যে তেওঁ চম্পাৱতীৰ ভাবী অধিশ্বৰৰ জন্মদাত্ৰীও হ'ব সেই কথা ৰজা-ৰাণীক অৱগত কৰে–

"মহাৰাজ!
উপযুক্ত বোৱাৰী তোমাৰ।
কৰিছে উচিত কাৰ্য্য
যুদ্ধ কৰি পৰাস্তি শত্ৰুক
নিবেদিছে বান্ধি আনি ৰাজ চৰণত।
পালো মই মহাসুখ সেই বন্ধনত।
প্ৰীত হই দিছো বৰ —
বৰ্তমানে সগৰ্ভা কুঁৱৰী
অলপতে হ'ব এটি পুত্ৰ ৰত্ন লাভ
চম্পাৱতী ভাবী অধীশ্বৰ।" ৮৪

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, সেনাপতি পুৰঞ্জয়ে লীলাৱতীৰ ৰূপ আৰু ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ একপক্ষীয়ভাবে তেওঁৰ প্ৰেমত পৰিছে আৰু ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ পৰামৰ্শ তথা ষড়যন্ত্ৰদ্বাৰা প্ৰৰোচিত হৈ লীলাৱতীক ছলনা কৰি পাবলৈ দুৰাকাংক্ষা কৰিছে। প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত পুৰঞ্জয়ৰ

৮৩ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১২-১১৩
৮৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৯-১২০

বক্তব্যৰ মাজেদি লীলাৱতীৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰেমৰ কাৰণ জানিব পৰা গৈছে, যাৰবাবে তেওঁ নিজ প্ৰেমিকা মালতীকো পৰিত্যাগ কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই-

"একমাত্ৰ ৰাজবধূ লীলাৰ নিমিত্তে
সোণৰ প্ৰতিমা তোক দিছো বিসৰ্জন।
লীলা। লীলা।।
সঁচাকৈয়ে তোৰ কি অপূৰ্ব লীলা।
যিদিনা দেখিলো তোক হলো আত্মহাৰা
তয়ে মোক কৰিলি উন্মাদ।
মালতীৰ মধুৰ গোন্ধত
নাচি নুঠে প্ৰাণ আৰু আগৰ নিচিনা।" [৮৫]

নাটকখনত লীলাৱতীৰ চৰিত্ৰ নিৰ্মাণত নাট্যকাৰে যথেষ্ট স্বকীয় কল্পনা প্ৰয়োগ কৰিছে। চম্পাৱতীৰ বীৰ ৰমণীসকলৰ প্ৰতিনিধি চৰিত্ৰ লীলাৱতীৰ সৌন্দৰ্য, বীৰত্ব, দেশপ্ৰেমবোধ অতুলনীয়। চৰিত্ৰটোৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ কৃতিত্ব প্ৰশংসাযোগ্য।

মালতী ঃ

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ স্বকীয় সৃষ্টি মালতী নামৰ চৰিত্ৰটো। অসমীয়া মহাভাৰতৰ উল্লেখমতে, হংসধ্বজ ৰজাৰ এগৰাকী কন্যা আছে আৰু তেওঁক কাশীপুৰলৈ বিয়া দিয়া হৈছে। এই বিষয়ত তেওঁৰ অসন্তুষ্টি সুধন্বাৰ সন্মুখত প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে—

"মূৰ্খ মাতা-পিতা মোৰ কি বুলিবো তোৰে।
কৃষ্ণক এৰিয়া মোক দিলা কাশীপুৰে।। [৮৬]

অসমীয়া মহাভাৰতত কৃষ্ণক পতি হিচাপে পাবলৈ আকাংক্ষা কৰা এই কন্যাগৰাকীৰ কোনো নাম নাই। নাট্যকাৰে কিন্তু চম্পাৱতী নাটকত পৌৰাণিক চৰিত্ৰটোৰ নাম মালতী ৰখাৰ উপৰিও নাট্যকাহিনীৰ প্ৰয়োজনত চৰিত্ৰটোৰ আন এটা দিশো স্বকীয় কল্পনাৰে সজাই পৰাই উলিয়াইছে। নাটকখনত দেখা গৈছে মালতীয়ে চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ সেনাপতি পুৰঞ্জয়ক ভাল পায় আৰু তেওঁক পতি হিচাপে পাবলৈ বাঞ্ছা কৰে। এই কথা তেওঁৰ পিতৃ হংসধ্বজেও জানে আৰু তেওঁৰো ইচ্ছা মালতীক সেনাপতি পুৰঞ্জয়লৈ বিয়া দিয়াৰ। আনফালে পুৰঞ্জয়ে

[৮৫] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৯
[৮৬] নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১৫৫

মালতীক ভালপায়, কিন্তু মালতীৰ সখী তথা নবৌয়েক লীলাৱতীৰ ৰূপ আৰু সৌন্দৰ্যই তেওঁক আকৃষ্ট কৰে, ফলত তেওঁ মালতীক বিয়া কৰাবলৈ ইচ্ছা কৰা নাই; এই কথা মালতীয়ে নাজানে। তেওঁৰ মন-মন্দিৰৰ দেৱতা পুৰঞ্জয়; পুৰঞ্জয়ৰ কাৰণে তেওঁৰ জীৱন তুচ্ছ। দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত পুৰঞ্জয়ৰ উদ্দেশ্যে কোৱা কথাৰ মাজেদি মালতীৰ এই পৰিচয় প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে—

" তুমি কিয় হবা অপৰাধী
মোৰে মাথোঁ শত অপৰাধ ।
ভালপাই তুমি কোনো ৰূপৱতী নাৰী
পিঠি দিছা মালতীৰ ফালে।
কোৱা নাথ! কোন সেই ভাগ্যৱতী নাৰী
নোৱাৰোনো হ'ব মই দাসী চৰণৰ?"[৮৭]

পুৰঞ্জয়ৰদ্বাৰা প্ৰতাৰিত হৈয়ো মালতীৰ তেওঁৰ প্ৰতি প্ৰেম অকণো কমা নাই। সখী লীলাৱতীক পাবলৈ পুৰঞ্জয়ে কৰা ঘৃণনীয় অপৰাধক তেওঁ সহজভাৱেই ক্ষমা কৰি দিছে। বন্দীশালত মৃত্যুৰ প্ৰতিক্ষা কৰি থকা পুৰঞ্জয়ক তেওঁ মুক্ত কৰিবলৈ নিজে আগবাঢ়ি গৈছে। চতুৰ্থ অংকৰ অষ্টম দৰ্শনত দেখা গৈছে ষড়যন্ত্ৰত অসফল হোৱা পুৰঞ্জয় লজ্জা আৰু অপমানত হিতাহিত জ্ঞানশূন্য হৈ পৰিছে আৰু তেওঁক সহায় কৰিবলৈ যোৱা মালতীক তিৰস্কাৰ কৰিছে। নিৰপৰাধী সহনশীলা মালতীয়ে প্ৰতিবাদহীনভাৱে পুৰঞ্জয়ৰ সেই তিৰস্কাৰ গ্ৰহণ কৰিছে আৰু উত্তৰত কৈছে—

" সেয়ে যেন ঘটে নাথ মোৰ কপালত।
প্ৰাণপতি তুমি মোৰ হৃদয় ঈশ্বৰ
তোমাৰ হাতত মই মৰিব পাৰিলে
পাম গই পোনে পোনে বৈকুণ্ঠত স্থান।।" [৮৮]

মালতীৰ যেন শেষ ইচ্ছা পুৰঞ্জয়ে পূৰণ কৰিলে। তেওঁ পুৰঞ্জয়ক সহায় কৰিবলৈ গৈ তেওঁৰ হাততে মৃত্যু বৰণ কৰিলে। মৃত্যুৰ আগে আগে পুৰঞ্জয়ক কৈ গ'ল জীৱনে-মৰণে আৰাধ্য দেৱতা হিচাপে মালতীয়ে তেওঁকে বিচাৰে—

"............. তুমিয়েই প্ৰাণনাথ!
জীৱনে মৰণে মোৰ আৰাধ্য দেৱতা!

---

৮৭ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৩৯-৪০
৮৮ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১০৪

অভাগিনী মালতী তোমাৰ ——
ক্ষমিবা শতেক দায় স্বামী—— গুৰু মোৰ।"[৮৯]

পৌৰাণিক চৰিত্ৰ যদিও হাজৰিকাৰ কল্পনা তথা সৃজনীশীল প্ৰতিভাই মালতী চৰিত্ৰটোত পোৰাণিক আৰু মৌলিক মিশ্ৰণ ঘটাই ইয়াক এক অনন্যৰূপ প্ৰদান কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

যুতিকা ঃ

'চম্পাৱতী' নাটকৰ এটা উল্লেখযোগ্য নাৰী চৰিত্ৰ হ'ল যুতিকা। পৌৰাণিক নাটক হিচাপে ভক্তিধৰ্মৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰা নাট্যকাৰৰ এটা মূল উদ্দেশ্য। নাট্যকাৰ হাজৰিকাই স্বকীয় কল্পনাৰদ্বাৰা এই মহান উদ্দেশ্য পূৰণ কৰিবলৈকে যুতিকা চৰিত্ৰটো নিৰ্মাণ কৰিছে।

যুতিকা বিষ্ণুভক্তা; তেওঁৰ পিতাক হ'ল ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ। তান্ত্ৰিকবিদ্যাত পাৰ্গত ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ কন্যা যদিও যুতিকাৰ ধৰ্মগুৰু হ'ল ৰজা হংসধ্বজৰ বিষ্ণুভক্ত পুত্ৰ সুৰথহে। নাট্যকাৰ হাজৰিকাই ভক্তিধৰ্ম প্ৰকাশৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়াৰ উদ্দেশ্যে 'চম্পাৱতী' নাটকৰ আৰম্ভণিৰ দৃশ্যত যুতিকা আৰু সুৰথক প্ৰৱেশ কৰাইছে। যুতিকাৰ আত্ম-পৰিচয়ত তেওঁৰ জীৱনৰ লক্ষ্য আৰু উদ্দেশ্যৰ বিষয়ে দৰ্শক-শ্ৰোতাই জানিব পাৰে। প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৃশ্যত যুতিকাই সুৰথৰ আগত এনেদৰে কৈছে——

" কোঁৱৰ।
অতি ক্ষুদ্ৰ ফুলৰ নিচিনা
যদিও কোমল এই যুতিকা তোমাৰ
তথাপি জানিবা——
বক্ষ মোৰ পাষাণ নিৰ্ম্মিত
লক্ষ্য মোৰ অতিকে মহান।
হৰি প্ৰেম অমৃতৰ সন্ধান যেতিয়া
দেখুৱাই দিলা তুমি আৰু কিবা ভয়?
হৰিনাম মহামন্ত্ৰ জিভাৰ আগত
হৰিৰ চৰণ দুটি সাবটি বুকুত
উৰুৱাই দিব পাৰো জগতক মই।
যিমান শুনিব লাগে নিন্দা গৰিহণা

[৮৯] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১০৫

থাকক সহায় হৰি
ভৰি মোৰ নপৰে পিচলি।" ৯০

শিক্ষাগুৰু হিচাপে যুতিকাই সুৰথক গ্ৰহণ কৰিলেও তেওঁৰ পিতাক মণিকৰ্ণেশ্বৰে এই কথা কেতিয়াও মানি ল'ব পৰা নাই। তেওঁৰ বাটৰ হেঙাৰ সুৰথ, তেওঁৰ লক্ষ্যৰ প্ৰতিবন্ধক; সুৰথক বধ কৰি তেওঁৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি কৰাই তেওঁৰ কাম্য। সেইকাৰণে গুৰু-শিষ্যৰ পৱিত্ৰ সম্পৰ্কক কলংকৰ কালিমা বুলি তেওঁ ভৎৰ্সনা কৰিছে আৰু সুৰথক কালীৰ সন্মুখত বলি দিবলৈ লৈ গৈছে। কালী মন্দিৰত সুৰথক বলি দিয়াৰ প্ৰাক্ মুহূৰ্তত যুতিকাই পিতাকক বাধা প্ৰদান কৰে। সেই সময়তহে গম পোৱা যায় যে যুতিকা এগৰাকী বিধবা নাৰী। সুৰথক বধ নকৰিবলৈ অনুৰোধ কৰা যুতিকাৰ ওপৰত ৰুষ্ট হৈ মণিকৰ্ণেশ্বৰে তেওঁক বধ কৰিব খোজাত সুৰথে বাৰণ কৰে কন্যাহত্যা, নাৰী হত্যা নকৰিবলৈ আৰু তেতিয়াই মণিকৰ্ণেশ্বৰে খণ্ডত হিতাহিত জ্ঞানশূন্য হৈ চিঞৰি উঠে—

"নাৰী হত্যা? নহয় ৰাক্ষসী হত্যা।
যি বিধৱা ব্ৰাহ্মণ কন্যাই
পৰিহৰি নাৰীৰ নাৰীত্ব
অকাতৰে চোৰৰ হাতত
সপি দিয়ে সতীত্ব ৰতন
..................................." ৯১

সেইবাৰলৈ যুতিকা আৰু সুৰথে ৰক্ষা পায়। সেনাপতি সুমন্তৰ হাতত মণিকৰ্ণেশ্বৰ আহত হয়। যুতিকাই পিতাকৰ কঠোৰতাক শিৰ পাতি লৈ আসন্ন মৃত্যুমুখী পিতাকৰ শুশ্ৰূষাৰ দায়িত্ব কান্ধ পাতি লয়। নাট্যকাৰ হাজৰিকাই যুতিকাৰ চৰিত্ৰটো উজ্জ্বল কৰি প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত অকণো কাৰ্পণ্য কৰা নাই। পঞ্চম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত যুতিকাক দেখা গৈছে যোগাসন পৰ্বত ধ্যানস্থ অৱস্থাত। শ্ৰীকৃষ্ণই অৰ্জুনৰ সৈতে তাত প্ৰৱেশ কৰিছে আৰু যুতিকাৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিবলৈ যে তালৈ আহিছে এই কথা অৰ্জুনৰ আগত এনেদৰে কৈছে—

"যিবা দৰে অহল্যা পাষাণী
পাদস্পৰ্শে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ
মুক্তি লাভ লভিলে ত্ৰেতাত
সেইদৰে ব্ৰাহ্মণ তনয়া

---

৯০ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৫
৯১ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১১

যুতিকাৰো আজি মুক্তি লাভ।
বয়সত নিচেই কোমলা,
বিধৱা ব্ৰাহ্মণ বালা
সংজ্ঞাহীন কঠোৰ তপত।
অনাহাৰে অনিদ্ৰাই তিনি দিন আজি
স্মৰি মোৰ নাম কৰিছে যাপন।
হ'ব আজি সিদ্ধি তপস্যাৰ
লভিব বাঞ্ছিত ফল।" ৯২

একান্ত ভকতিৰে সন্তুষ্ট কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ পাদ স্পৰ্শেৰে যুতিকাই অৱশেষত মুক্তি লাভ কৰে। নাট্যকাৰ হাজৰিকাৰ উদ্দেশ্য ভক্তিধৰ্ম প্ৰকাশৰ কাৰণে যুতিকা চৰিত্ৰটোৰ আবেদন 'চম্পাৱতী' নাটকখনত কিমান গুৰুত্বপূৰ্ণ এই কথা নাটকখনৰ আৰম্ভণি তথা শেষৰ দৃশ্যলৈকে চৰিত্ৰটোৰ কাৰ্যাৱলীয়ে প্ৰমাণ কৰে।

নাটকখনৰ অন্যান্য নাৰী চৰিত্ৰ ভগৱতী, জয়া, বিজয়া আদি যোগিনীসকল, সখীসকল তথা নাৰী সেনাগণক নাট্য- প্ৰয়োজনত নাট্যকাৰে ঠাই দিছে। পৌৰাণিক নাটকৰ নাৰী চৰিত্ৰকেইটাই নাট্য-প্ৰয়োজন পূৰণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত কেতিয়াবা যে দুৰ্বল হৈ পৰা নাই এনে নহয়। সংলাপৰ দুৰ্বলতা তথা বৰ্ণনাধৰ্মিতাই চৰিত্ৰকেইটাৰ সৌষ্ঠৱ মাজে মাজে লাঘৱ নকৰাকৈ থকা নাই। এইকথা পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাৰ ক্ষেত্ৰতো খাটে। ❐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ চম্পাৱতী, অসম কলাতীৰ্থ, ২০০৩
- ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পাদক) ঃ সম্পূৰ্ণ অসমীয়া মহাভাৰত, জাৰ্ণাল এম্প'ৰিয়াম, ২০০১
- ড° মঞ্জু লস্কৰ ঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নৰকাসুৰ, নিৰঞ্জন প্ৰকাশ, ১৯৯৯

---

৯২ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১২২-১২৩

'নৰকাসুৰ' নাটকৰ মূল আৰু মৌলিকতা

ভাস্কৰজ্যোতি শৰ্মা

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ নৰকাসুৰৰ কাহিনী কালিকাপুৰাণ, ভাগৱত, হৰিবংশ আৰু বিষ্ণুপুৰাণত পোৱা যায়। মহাভাৰততো নৰকাসুৰৰ পুত্ৰ বীৰ ভগদত্তই কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধত অংশগ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰসঙ্গত নৰকাসুৰৰ উল্লেখ আছে। আনকি ৰামায়ণতো কিষ্কিন্ধ্যা কাণ্ডৰ ৪২ নং সৰ্গত সীতাৰ অন্বেষণ কৰিবলৈ সুগ্ৰীৱে চৰীয়া বানৰ নৰকৰ ৰাজ্য প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ পঠোৱাৰ প্ৰসঙ্গ উত্থাপিত হৈছে। আমাৰ নাট্যকাৰে 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কাহিনীভাগ ঘাইকৈ কালিকাপুৰাণৰপৰা গ্ৰহণ কৰিছে। কালিকাপুৰাণৰ ৩৬,৩৭,৩৮আৰু ৪০ অধ্যায়ত নৰকাসুৰৰ কাহিনীৰ দীঘলীয়া বৰ্ণনা আছে। নাট্যকাৰে দুই-এটা কথা ভাগৱত, হৰিবংশ, বিষ্ণুপুৰাণ আদিৰপৰাও গ্ৰহণ কৰিছে। ইয়াৰ উপৰি জনশ্ৰুতি কিছুমানৰ প্ৰভাৱ নাট্যকাৰৰ ওপৰত পৰিছে। নাট্যকাৰে নিজেই উল্লেখ কৰি গৈছে-" নৰকাসুৰৰ জীৱন-বৃত্তান্ত সত্য, ত্ৰেতা আৰু দ্বাপৰ তিনিওটা যুগতে বিস্তৃত হৈ আছে। পুৰাণৰ অলৌকিকতা, বুৰঞ্জীৰ বাস্তৱতা আৰু কিম্বদন্তিৰ গভীৰ জনবিশ্বাস ইয়াত কম-বেছি পৰিমাণে মিহলি হৈ আছে। ....মোৰ এই পৌৰাণিক নাট নৰকাসুৰ কবিৰ ভাষাৰে অৰ্ধেক কল্পনা, অৰ্ধেক বাস্তৱ। ইয়াত কালিকাপুৰাণ, ৰামায়ণ, অসম বুৰঞ্জী আৰু কিম্বদন্তিৰ সমন্বয় ঘটিছে।"

কালিকাপুৰাণত পোৱা যায় যে বৰাহ বিষ্ণুৰ ঔৰসত আৰু বসুমতীৰ গৰ্ভত নৰকৰ জন্ম হয়। নৰকৰ জন্মৰ পিছত বসুমতীয়ে এই সন্তানটিক জনকৰ যজ্ঞ-ভূমিত এৰি আহে। জনকে হাল বাওতে এই শিশুটিক মানুহৰ মূৰৰ লাওখোলাৰ ওপৰত মূৰ দি থকা অৱস্থাত পায়। গতিকে শিশুটিৰ নাম নৰক হয় (নৰস্য কং শিৰো যস্য)। নৰকে বাল্যকাল জনকৰ ঘৰত অতিবাহিত কৰে। এই কালছোৱাত বিষ্ণুৰ আদেশত বসুমতীয়ে কাত্যায়নী ধাত্ৰীৰ ছদ্মবেশ লৈ জনকৰ ঘৰত থাকি নৰকক লালন-পালন কৰে। উপযুক্ত বয়সত কাত্যায়নীয়ে নৰকৰ আগত নিজৰ আৰু নৰকৰ প্ৰকৃত পৰিচয় দাঙি ধৰে। কাত্যায়নীৰূপী বসুমতীৰ উপদেশত আৰু সহায়ত নৰকে কিৰাত-ৰজা ঘটকৰপৰা প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰ অধিকাৰ কৰে। ইয়াৰ পিছত নৰকৰ দেৱতা আৰু ব্ৰাহ্মণৰ প্ৰতি বিদ্বেষ বাঢ়ি যায়। পৰক্ৰমী নৰকে স্বৰ্গৰ ৰজা ইন্দ্ৰকো সিংহাসনচ্যুত কৰে। দেৱতাৰ অনুৰোধত সত্যভামাসহ শ্ৰীকৃষ্ণ স্বৰ্গলৈ যায় আৰু নৰকক যুদ্ধত পৰাস্ত কৰি বধ কৰে।

হৰিবংশৰ ৬৩,৬৪ অধ্যায়ৰ কাহিনীমতে নৰকাসুৰে হাতীৰূপ ধৰি বিশ্বকৰ্মাৰ কন্যা কশেৰুক অপহৰণ কৰি ধৰ্ষণ কৰে। নৰকাসুৰে এইদৰে দেৱতা-গন্ধৰ্বৰ কন্যা, অপ্সৰা আদি হৰণ কৰি নিজৰ অন্তেষপুৰত ৰাখিছিল আৰু এনেকৈ নৰকাসুৰৰ ষোল হাজাৰ নাৰী হৈছিলগৈ। পিছত শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক হত্যা কৰি এই সকলোকে নিজৰ মহলত ৰাখে।

অসম বুৰঞ্জীত উল্লেখ থকা অনুযায়ী নৰকাসুৰ নামৰ এজন বীৰে ঘটকক যুদ্ধত পৰাস্ত কৰি প্ৰাগ্জ্যোতিষৰ ৰজা হয়। এই ৰাজবংশক বুৰঞ্জীত 'ভৌম বংশ' আখ্যা দিয়া হৈছে। পৃথিৱীৰ পুত্ৰ হোৱাৰ বাবে নৰকৰ আন এটা নাম ভৌম।

অসমীয়া জনশ্ৰুতিতো নৰকৰ কাহিনী সন্নিবিষ্ট হৈ আছে। জনশ্ৰুতি মতে প্ৰাগ্জ্যোতিষৰ (কামৰূপ) ৰজা নৰকাসুৰ অতি প্ৰতাপী আছিল। কামৰূপ-কামাখ্যাক দেখি নৰকাসুৰে বিমগ্ধ হৈ বিয়া কৰাব খুজিলে। কামাখ্যাই তেতিয়া ক'লে যে যদিহে ৰাতিটোৰ ভিতৰতে মন্দিৰলৈ যোৱা খট্খটীখন শিলেৰে তৈয়াৰ কৰি দিব পাৰে, তেতিয়াহ'লে দেৱীয়ে নৰকক বিয়া কৰাব। তেতিয়া নৰকাসুৰে হাজাৰ হাজাৰ মানুহ খট্খটী তৈয়াৰ কৰাত লগাই দিলে। খট্খটী প্ৰায় শেষ হৈছিলেই তেতিয়া কথা বিষম যেন দেখি দেৱীয়ে নিজেই কুকুৰা হৈ ডাক দিলে। তাৰ পিছতে নৰকাসুৰৰ অত্যাচাৰ দিনে দিনে বাঢ়ি যাবলৈ ধৰিলে। তেতিয়া দেৱতাসকলৰ অনুৰোধত শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকাসুৰক বধ কৰে।

নৰকাসুৰৰ কাহিনী ভিন্ন স্থানত উল্লেখ থাকিলেও অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ মূল উৎস কালিকাপুৰাণহে। কালিকাপুৰাণৰ ঘটনাখিনি নাটকতো প্ৰায় একেদৰে আছে। বিদেহৰ জনকৰ ঘৰত বাল্যকাল অতিবাহিত কৰি বসুন্ধৰাৰ উপদেশানুসৰী প্ৰাগ্জ্যোতিষ অধিকাৰ, নৰকাসুৰৰদ্বাৰা দেৱ-দ্বিজ-ৰমণীক অত্যাচাৰ, দেৱী ভগৱতী কামাখ্যাক বিবাহ কৰিবলৈ কৰা আয়োজন, দেৱতাৰ অনুৰোধত সত্যভামাৰ সৈতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰাগ্জ্যোতিষপুৰলৈ আগমন, নৰকাসুৰৰ লগত যুদ্ধ আৰু নৰকাসুৰৰ মৃত্যু — এই সমস্ত ঘটনা নাট্যকাৰে কালিকাপুৰাণৰপৰা গ্ৰহণ কৰিছে। গতিকে নাটকখনৰ মূল কালিকাপুৰাণ।

কালিকাপুৰাণৰ মূল ঘটনাখিনি নাটকত একেদৰে ৰখা হৈছে যদিও কাহিনীৰ আকৰ্ষণীয়তা বঢ়াবৰ বাবে ইয়াৰ লগত বহুত কাল্পনিক ঘটনা আৰু কাল্পনিক চৰিত্ৰ যোগ দিছে। কালিকাপুৰাণত থকা দুই-এটা কথাও ইফাল-সিফাল কৰা হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে, নাটকত নৰকক লাওখোলাৰ ভিতৰত পোৱাৰ কথা নাই। বিষ্ণুৰ আদেশত বসুমতীয়ে ধাত্ৰী ৰূপ লৈ নৰকক লালন-পালন কৰাৰ কথাও নাই। ইয়াত আছে যে বসুমতীৰ আদেশত জনক ৰজাই নৰকক তেওঁৰ ৰাজসভাত ৰাখিছিল। আনহাতে, মায়া বিদৰ্ভৰাজৰ কন্যা আৰু নৰকাসুৰৰ পত্নী বুলি

কালিকাপুৰাণৰ ৩৮ অধ্যায়ত উল্লেখ আছে। নাট্যকাৰে নাটকত এই মায়া চৰিত্ৰটোক কল্পনাৰ সহায়েৰে ৰূপ দিছে। নাটকত আছে যে ঘটকক বধ কৰি উভতি আহোঁতে মায়াই বিদৰ্ভ ৰাজ্যৰ সীমাত কুণ্ডিল নদীৰ পাৰত নৰকাসুৰক দেখা পাইছিল। বসন্ত কালৰ মধুৰ জোনাক নিশাত মায়াই নৰকাসুৰৰ অপৰূপ বীৰ মূৰ্তি দেখাৰ পিছৰ পৰাই নৰকৰ প্ৰতি প্ৰেমাসক্ত হ'ল। মানুহৰ মুখে মুখে নৰকাসুৰৰ বীৰত্ব আৰু পৰাক্ৰমৰ কথা শুনি মায়াৰ আসক্তি দিনে দিনে বাঢ়ি যাবলৈ ধৰিলে। তেওঁ নৰকাসুৰক পাবৰ বাবে ভৱানীক পূজা কৰিলে আৰু ভৱানীয়ে তেওঁক নৰকৰ ডিঙিত বৰমাল্য পিন্ধাবলৈ আদেশ দিলে। সেইবাবে মায়াই হাতত বীণা লৈ গীত গাই গাই নৰকৰ শয়ন কক্ষত প্ৰৱেশ কৰিলে। নৰকেও মায়াৰ প্ৰতি আসক্ত হ'ল। নাটকত আৰু দেখুৱাইছে যে নৰকাসুৰ যেতিয়া অহঙ্কাৰী আৰু অত্যাচাৰী হৈ উঠিছিল তেতিয়া মায়াই নৰকাসুৰক নিজৰ কৰ্তব্যৰ কথা সোঁৱৰাই দি শুদ্ধপথলৈ আনিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। কিন্তু মায়াৰ কথালৈ নৰকে কাণসাৰ নকৰিলে। শেষত যেতিয়া নৰকে কৃষ্ণৰ লগত যুদ্ধ কৰিবলৈ সাজু হৈছিল তেতিয়া মায়াই নৰকৰ ৰথৰ সাৰথি হৈ যুদ্ধলৈ গৈছিল।

'নৰকাসুৰ' নাটকত ইন্দুমতী নামৰ এটা পৌৰাণিক কাল্পনিক চৰিত্ৰ পোৱা যায়। এই চৰিত্ৰটোক স্বৰ্গৰ শিল্পী বিশ্বকৰ্মাৰ দুহিতা হিচাপে দেখুৱাইছে। নাটকত দেখুৱাইছে যে নৰক ইন্দুমতীৰ পাণিপ্ৰাৰ্থী আছিল। কিন্তু বিশ্বকৰ্মাই সেই প্ৰস্তাৱ অগ্ৰাহ্য কৰে। নৰকে স্বৰ্গজয় কৰাৰ পিছত যেতিয়া বিশ্বকৰ্মাক বন্দী কৰিলে তেতিয়া তেওঁ বিশ্বকৰ্মাক এখন ৰাজধানী, এটা খট্খটী আৰু এটা দুৰ্গ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ আদেশ দিলে। এইখিনি কাম কৰিব নোৱাৰিলে ইন্দুমতীক নৰকাসুৰৰ হাতত সমৰ্পণ কৰিব লাগিব বুলি এটা চৰ্ত আৰোপ কৰিলে। বিশ্বকৰ্মাৰ বন্দীত্ব আৰু শ্ৰমৰ বিনিময়ত পিতৃভক্তা ইন্দুমতীয়ে নৰকৰ স্বামীত্ব গ্ৰহণ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হ'ল। কিন্তু বিশ্বকৰ্মাই কোনোপধ্যে ইন্দুমতীক নৰকৰ হাতত সমৰ্পণ কৰিবলৈ মান্তি নহ'ল। নাটকত আৰু দেখুৱাইছে যে ইন্দুমতীয়ে কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ গৈ নৰকৰ অত্যাচাৰৰ কথা জনাইছিল আৰু নানা যুক্তি দেখুৱাই কৃষ্ণক নৰক-বধৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰাইছিল।

বসুমতীৰ চৰিত্ৰটোও নাটকত অলপ বেলেগ ধৰণে ৰূপ দিয়া হৈছে। বসুমতীৰ উচটনিৰ বাবে নৰক দেৱতা-ব্ৰাহ্মণবিদ্বেষী, অহঙ্কাৰী আৰু অত্যাচাৰী হৈ পৰা বুলি নাটকত দেখুৱাইছে। নৰকে হিমাচল প্ৰদেশৰপৰা ষোড়ষহেজাৰ কন্যা অপহৰণ কৰিব খোজোতে বসুমতীৰ বাধা প্ৰদান, ভৎৰ্সনা,পুত্ৰক বধ নকৰিবলৈ কৃষ্ণক কাকূতি আদি কথাৰ ওপৰত নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ প্ৰভাৱ পৰিছে।

ইন্দ্র, বায়ু, বৰুণ, ময়দানৱ আদিৰ চৰিত্ৰ নাট্যকাৰে পুৰাণৰপৰা সম্পূৰ্ণ আঁতৰি আহি কল্পনাৰে ৰূপ দিছে। কামদেৱ ভগদত্তৰ হাতত পৰাজিত হোৱা ঘটনা, বলৰামে নৰকৰ পক্ষ ল'ব খোজা কথা সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক।

নাটকখনৰ কথাবস্তুৰ বিকাশত নাট্যকাৰে ঠায়ে ঠায়ে দুই-এটি ধেমেলীয়া দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰিছে। বাটৰুৱা, মালভোগদেউৰ কথোপকথনখিনি নাট্যকাৰৰ নিজা।

নৰকাসুৰে কামাখ্যাৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ বিয়া কৰাব খোজা, খট্‌খটী নিৰ্মাণ, দেৱীৰ কথামতে ৰাতি নৌপুৱাওতে কুকুৰাৰ ডাক আদি কথা জনশ্ৰুতিমূলক।

নাট্যকাৰে নিজে সংযোগ কৰা ঘটনা আৰু চৰিত্ৰই সকলো ক্ষেত্ৰতে নাটকৰ সৌন্দৰ্য বৃদ্ধি কৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। নাট্যকাৰৰ হাতত কেইটামান চৰিত্ৰ সজীৱ হৈ উঠিছে। সেইকেইটাৰ ভিতৰত নৰক, বসুমতী, বিশ্বকৰ্মা,মায়া, শ্ৰীকৃষ্ণ আদিৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ বোল পাই এই চৰিত্ৰবোৰ সজীৱ হৈ উঠিছে। কিন্তু সাত্যকি, বলৰাম, বায়ু, বৰুণ আদি চৰিত্ৰ নাটকত আকৰ্ষণীয় হৈ উঠা নাই আৰু এই চৰিত্ৰবোৰে নাটকৰ কোনো উদ্দেশ্যও সাধন কৰা নাই। এই চৰিত্ৰবোৰে নৰকৰ চৰিত্ৰ বিকাশত সহায় কৰাহেঁতেন এই চৰিত্ৰবোৰক নাটকৰ অপ্ৰয়োজনীয় চৰিত্ৰ বুলি ক'ব পৰা নগ'লহেঁতেন।

মায়া-নৰকাসুৰক লৈ সৃষ্টি কৰা ঘটনাখিনিক যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, হিংসা-প্ৰতিহিংসাৰে ভৰি থকা নাটকৰ মূল ঘটনাৰ মাজত এজাক জুৰ বতাহ বুলি ক'ব পাৰি। এই ঘটনাৰপৰা নৰকৰ অন্তৰত লুকাই থকা কোমল অনুভূতিখিনিৰো পৰিচয় পোৱা যায়।

সমালোচকৰ ভাষাত বিশ্বকৰ্মা আৰু ইন্দুমতীক লৈ যিখিনি কাল্পনিক ঘটনা নাটকত সংযোগ কৰা হৈছে সেই ঘটনাখিনিৰ মূল কাহিনীৰ লগত বেছি সম্পৰ্ক নাই। কিন্তু নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰৰ বিকাশত এই ঘটনাটোৰ একো ভূমিকা নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। ইয়াৰপৰা নৰকৰ কামাশক্তি, নিষ্ঠুৰতা আৰু পৰাক্ৰমৰ কথা জানিব পাৰি। নৰকৰ মাতৃভক্তিৰ লগত ইন্দুমতীৰ পিতৃভক্তি তুলনা কৰিব পাৰি। এজন মাতৃভক্তিত উতলা আৰু আনজন পিতৃভক্তিত উতলা। বেলেগ বেলেগ ধৰণেৰে এই ভক্তিৰ অভিব্যক্তি ঘটিছে। দুয়োজনৰ ভক্তিৰ অভিব্যক্তিৰ মাজত বৈপৰীত্য আছে।

সমালোচকৰ মতে নৰকাসুৰে দেৱীক অঙ্গশায়িনী কৰিব খোজাৰ দীঘলীয়া বিৱৰণৰো নাটকত প্ৰয়োজন নাছিল। কিন্তু এই বিৱৰণৰো একেবাৰে প্ৰয়োজন নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। ইয়াৰপৰা নৰকাসুৰৰ অহঙ্কাৰ, অত্যাচাৰ আদি কিমান বৃদ্ধি পাইছিল তাকেহে দেখুৱাইছে।

নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰা নিম্নখাপৰ চৰিত্ৰকেইটাই নাটকত ঘটনাৰ আভাস দিছে, অৰ্থাৎ মালভোগদেউ আৰু বাটৰুবাৰ কথোপকথনখিনিত আছে এফালে নৰকৰ জন্ম ইতিহাস আৰু আনফালে আছে হাস্যৰস। এই হাস্যৰসে 'Dramatic relief' অৰ কাম কৰিছে। এই চৰিত্ৰবোৰে নাটকৰ গাম্ভীৰ্য আৰু কাহিনীৰ বাস্তৱতা কমালেও সৌন্দৰ্য হানি কৰা নাই।

'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ আলোচনাৰ অন্তত ক'ব পাৰি যে নাট্যকাৰে কালিকাপুৰাণৰ কাহিনীত বহুত কাল্পনিক ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ যোগ দিছে যদিও নাটকৰ সৌন্দৰ্য তেনেকৈ হানি হোৱা নাই। কিন্তু অপ্ৰয়োজনীয় পৌৰাণিক চৰিত্ৰ আৰু কাল্পনিক ঘটনা নাটকত ঠাই দিয়া বাবে নাটকৰ সৌন্দৰ্য কিছু হানি হৈছে। সাত্যকিয়ে নৰকাসুৰৰ লগত যুদ্ধৰ আয়োজন কৰা, বলৰামে বাধা দিয়া আদি ঘটনাৰ মূল বিষয়বস্তুৰ লগত সম্পৰ্ক নাই। কামদেৱে ভগদত্তৰ লগত যুদ্ধ কৰি পৰাজিত হোৱা ঘটনা সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক আৰু অপ্ৰয়োজনীয়। নাট্যকাৰে এটা সুসংহত কাহিনী দাঙি ধৰাতকৈ নাটকখনৰ মঞ্চ সফলতাৰ ওপৰতহে বেছি চকু দিছিল যেন লাগে। ❒

পৌৰাণিক নাটক হিচাপে 'নৰকাসুৰ' - এটি আলোচনা

ভাস্কৰজ্যোতি শৰ্মা

বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰা অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাটকখন পৌৰাণিক নাটকৰ শ্ৰেণীত পৰে। যি নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰামায়ণ, মহাভাৰত নাইবা আন কোনো পুৰাণ, উপ-পুৰাণ শাস্ত্ৰৰপৰা গ্ৰহণ কৰা হয়, তাকেই পৌৰাণিক নাটক বুলি কোৱা হয়। পৌৰাণিক নাটক ৰামায়ণ, মহাভাৰত নাইবা পুৰাণ-উপপুৰাণ আশ্ৰিত হ'লেও এইবিধ নাটকত আধুনিক কলা-কৌশল অথবা কল্পনাৰ ৰহণ থাকে। সেই ফালৰপৰা ক'ব পাৰি পুৰণি ধৰ্মপুথিৰপৰা কাহিনী সংগ্ৰহ কৰি আধুনিক কলা-কৌশলেৰে নাট্যৰূপ দিয়া নাটকেই হ'ল পৌৰাণিক নাটক।

পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰোঁতে নাট্যকাৰে কিছুমান সুবিধা পায়। ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদিত থকা বহুত আখ্যান স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আৰু আখ্যানৰ লগত জড়িত চৰিত্ৰবোৰো সুস্পষ্ট। সেইবাবে নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰোঁতে এইবোৰৰ খুব বেছি অদল-বদল কৰিবলগীয়া হয় নাইবা কল্পনাৰো সহায় ল'বলগীয়া নহয়। আন কথাত পৌৰাণিক নাটকৰ নাট্যকাৰে একোটা প্ৰস্তুত ঘটনা বা আখ্যান পায়। চৰিত্ৰৰ সংলাপৰদ্বাৰা এনে আখ্যানবোৰ দাঙি ধৰি সহজে পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰিব পৰা যায়। পুৰাণৰ ঘটনাবোৰ ইতিহাসে ঢুকি নাপায়। গতিকে নাট্যকাৰে আৱশ্যক হ'লে পৌৰাণিক নাটকত ইচ্ছানুসৰি কল্পনাৰ ৰহণ সানিব পাৰে। অৱশ্যে কল্পনাৰ ৰহণ সানিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে দুটামান কথাৰ প্ৰতি সদায় সজাগ হৈ থাকিব লাগে। নাটকৰ কাহিনীত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ ৰহণ দিবলৈ গৈ অথবা নতুনত্ব আৰোপ কৰিবলৈ গৈ মূল কাহিনীৰ আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটাব নোৱাৰে। অৰ্থাৎ মূল কাহিনীৰ ৰূপৰেখা অবিকৃতভাৱে থকিব লাগিব। তদুপৰি পৰিৱেশ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে সমসাময়িক দেশ-কাল-পাত্ৰৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত নহৈ মানৱৰ শাশ্বত ভাবানুভূতিৰ ওপৰতহে দৃষ্টি ৰাখিব লাগিব। পৌৰাণিক নাটকত কল্পনাৰ ৰহণ সানিলেও নাটকৰ গাম্ভীৰ্য আৰু মৰ্যাদা ৰক্ষা কৰা উচিত। পুৰাণসমূহ ধৰ্মগ্ৰন্থ। গতিকে পৌৰাণিক নাটকত ধৰ্মগ্ৰন্থৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰা উচিত; কিয়নো এক শ্ৰেণীৰ মানুহৰ ধৰ্ম-সংস্কাৰত আঘাত লাগিব পাৰে। ভাৰতীয় জনসাধাৰণে কৰা

ধৰ্ম-সংস্কাৰ, জগত সম্পৰ্কে দৃষ্টিভঙ্গী, পৰলোকত বিশ্বাস, পাঁপ-পুণ্যৰ বিচাৰ এই সকলোৰে মূলতেই হ'ল পুৰাণবোৰৰ প্ৰভাৱ। পৌৰণিক নাটকত এই বিষয়বোৰ স্পষ্ট হ'ব লাগে।

পৌৰাণিক নাটকৰ এটি অন্যতম লক্ষণ হ'ল ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় ঘোষণা। পৌৰাণিক নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ অন্তৰালত থাকে ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ। দৈৱশক্তি আৰু আসুৰিক শক্তিৰ মাজত হোৱা বিৰোধেই এইবিধ নাটকৰ কাহিনীৰ মূলসূত্ৰ। কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰত দৈৱ শক্তিৰ ওচৰত আসুৰিক শক্তিৰ পৰাজয় দেখা যায়। সহজাৰ্থত ক'ব পাৰি পুৰাণসমূহ ধৰ্মগ্ৰন্থ হোৱা হেতুকে আৰু তাত ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয়ৰ কথা থকা বাবে পৌৰাণিক নাটকতো ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয়ৰ কথা থাকে। ধৰ্ম-অধৰ্মৰ বিৰোধে পৌৰাণিক নাটকৰ কাহিনীটো সৃষ্টি কৰে।

পৌৰাণিক নাটকৰ আন এটি লক্ষণ হ'ল নিয়তিৰ পৰিহাস আৰু কৰ্মফল। কৰ্মফল, নিয়তিৰ বিধান, ঈশ্বৰৰ অস্তিত্ব এইবোৰৰ উপলব্ধি ভাৰতীয় সমাজৰ বাবে অতি পুৰণি। সেয়েহে এইবিলাক বিষয় পৌৰাণিক নাটকত প্ৰকট হৈ উঠিব লাগে।

অতিপ্ৰাকৃত বা অলৌকিক ঘটনাৰ পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰাটো পৌৰাণিক নাটকৰ আন এটি অন্যতম লক্ষণ। পুৰাণৰ আখ্যানবোৰত বহুত অলৌকিক আৰু অবাস্তৱ কথা পোৱা যায় আৰু সেয়েহে পৌৰাণিক নাটকত অলৌকিক তথা অতিৰঞ্জিত কথা থাকে। পৌৰাণিক নাটকত অলৌকিক, অবাস্তৱ আৰু অতিৰঞ্জিত কথা থাকে যদিও পৌৰাণিক নাটকৰ নাট্যকাৰে এইবোৰ কল্পনা কৰি সন্নিবিষ্ট কৰিব পাৰে। পৌৰাণিক নাটকৰ কাহিনীত অলৌকিকতা থাকে বাবে তাত মানৱ-মনৰ সূক্ষ্ম অনুভূতি প্ৰকাশ কৰাৰ আৱশ্যকতা নহয়। মানৱ-মনৰ সূক্ষ্ম অনুভূতি প্ৰকাশ কৰাটো টান। পৌ৽াণিক নাটকত ইয়াৰ প্ৰকাশৰ আৱশ্যকতা নাই বাবেও নাট্যকাৰে কিছু সুবিধা পায়।

এখন নাটকত কাহিনীটো ভালকৈ প্ৰকাশ কৰিবৰ কাৰণে পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰা হয় আৰু কাহিনীৰ লগত জড়িত সমাজখনৰ ৰীতি-নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, চাল-চলন আদি দাঙি ধৰা হয়। পৌৰাণিক সমাজখনৰ আদব-কায়দাৰ কথা পুৰাণৰপৰ ভালকৈ জানিব নোৱাৰি। সেইবাবে নাট্যকাৰে এই ক্ষেত্ৰতো কল্পনাৰ সহায় ল'ব লগীয়া হয়; কিন্তু কল্পনাৰ সহায় ল'লেও এটা কথালৈ চকু দিব লাগে যাতে পৌৰাণিক সমাজখনৰদ্বাৰা আধুনিক মানুহৰ জীৱনৰ আও-ভাও দেখুৱা নহয়। এনে কৰিলে নাটকখন কাল-অসঙ্গতিৰ দোষত কলুষিত হয় আৰু সাহিত্যৰ ফালৰপৰাও নাটকখনৰ মূল্য কমি যায়।

পৌৰাণিক নাটকত কিছুমান নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰ সন্নিবিষ্ট কৰাটো এটা পৰম্পৰাৰ দৰে হৈ পৰিছে। এই চৰিত্ৰবোৰ এইখন বাস্তৱ জগতৰে মানুহ। এই চৰিত্ৰবোৰে সৃষ্টি কৰা জগতখনো বাস্তৱ জগত। সেইবাবে আমি পৌৰাণিক নাটকত দুখন বেলেগ বেলেগ জগতৰ কথা পাওঁ। তাৰে এখন হ'ল বাস্তৱ জগত আৰু আনখন হ'ল দেৱ-দেৱতাৰ জগত। একেখন নাটকত দুখন বেলেগ বেলেগ জগত থকাৰ বাবে কৃত্ৰিমতাৰ সৃষ্টি হয় যদিও কাহিনী বিকাশৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা হেতুকে এনে কৰা হয়। এই নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত কথিত গদ্যত সংলাপ দিয়া হয়। এই চৰিত্ৰবোৰে নাটকত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰে,ঘটনা সম্পৰ্কে আভাস দিয়ে আৰু সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনৰ আশা-নিৰাশা, ইচ্ছা-অনিচ্ছা আদি প্ৰকাশ কৰে।

পৌৰাণিক নাটকৰ সংলাপ মন কৰিবলগীয়া। ইয়াৰ সংলাপবোৰ প্ৰধানকৈ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত। চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ, বিশেষকৈ দেৱতা-ব্ৰাহ্মণ, ৰজা-মন্ত্ৰী আদিৰ মুখত ছন্দোবদ্ধ সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰে আৰু সেয়েহে পৌৰাণিক নাটকৰ ভাষা হৈ পৰে আৱেগসঞ্চাৰী। গদ্য-সংলাপে চৰিত্ৰৰ গাম্ভীৰ্য নষ্ট কৰাৰ সম্ভাৱনা থাকে।

'নৰকাসুৰ 'নাটকত পৌৰাণিক নাটকৰ আটাইবোৰ বিশিষ্ট লক্ষণৰ সমাহাৰ ঘটিছে। 'কালিকাপুৰাণ'ৰ ৩৬, ৩৭, ৩৮, আৰু ৪০ অধ্যায়ত থকা নৰকাসুৰৰ কাহিনীৰ সহায় লৈ নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' নাটকখন ৰচনা কৰিছে। ইয়াত ভাগৱত , হৰিবংশ, বিষ্ণুপুৰাণ, ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদিৰো দুই এটা কথা সোমাইছে। নাট্যকাৰজনাই কিম্বদন্তিৰো অলপ সহায় লৈছে। সেইবাবে আমি 'নৰকাসুৰ' নাটকখনক এখন পৌৰাণিক নাটক বুলি ক'ব পাৰোঁ।

নাট্যকাৰজনাই 'নৰকাসুৰ' নাটকখন ৰচনা কৰোঁতে পুৰাণৰ ঘটনা একেবাৰে একেদৰে নাৰাখি কিছুমান কাল্পনিক ঘটনা আৰু কাল্পনিক চৰিত্ৰ নাটকখনত যোগ দিছে। মায়া এটা পৌৰাণিক চৰিত্ৰ; কিন্তু এই নাটকত থকা মায়া সম্পৰ্কীয় সকলো ঘটনা কাল্পনিক। ইন্দুমতী এটা সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰটোক বিশ্বকৰ্মাৰ দুহিতাৰূপে নাটকখনত দেখুৱাইছে। ইন্দুমতী আৰু বিশ্বকৰ্মাক কেন্দ্ৰ কৰি সৃষ্টি কৰা ঘটনাবোৰো কাল্পনিক। এইদৰে নাটকখনত ভালেমান কাল্পনিক ঘটনা আছে। 'নৰকাসুৰ' নাটকত স্থান পোৱা মালভোগদেউ, বাটৰুৱা আদি নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰকেইটাও সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক আৰু ইহঁতক কেন্দ্ৰ কৰি সৃষ্টি কৰা ঘটনাবোৰো কাল্পনিক। এইদৰে ভালেমান কাল্পনিক ঘটনা আছে যদিও নাটকখনত পৌৰাণিক নাটকত থাকিবলগীয়া গাম্ভীৰ্যৰ অকণো হেৰফেৰ হোৱা নাই। তদুপৰি কাল্পনিক ঘটনাই মূল ধৰ্মগ্ৰন্থৰ সত্যতা অকণো নষ্ট কৰা নাই।

'নৰকাসুৰ' নাটকত ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় দেখুৱাইছে। ঘটনা প্ৰবাহৰ মাজেৰে নৰকাসুৰ ক্ৰমে অধৰ্মৰ প্ৰতিমূৰ্তি হৈ পৰিছিল। নৰকাসুৰে দেৱতা-ব্ৰাহ্মণ, আনকি নাৰীকো উৎপীড়ন কৰিছিল। নৰকৰ আসুৰিক শক্তিৰ লগত দেৱতা-ব্ৰাহ্মণৰ দৈৱশক্তিৰ বিৰোধ বেছি হোৱাত ধৰ্মৰ ৰক্ষক শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকাসুৰক বধ কৰিলে। এই নৰক বধৰদ্বাৰা ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় ঘোষিত হ'ল। 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ অন্তৰ্গত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেৰে উচ্চাৰিত হৈছে—

"পৰিত্ৰাণায় সাধুনাং বিনাশায় চ দুষ্কৃতাম্।
ধৰ্মসংস্থাপনাৰ্থায় সম্ভাৱামি যুগে যুগে।।"

পৌৰাণিক নাটকত থকাৰ দৰে 'নৰকাসুৰ' নাটকতো বহুত অলৌকিক তথা অবাস্তৱ কথা আছে। নৰকৰ জন্ম-কাহিনী, ধৰিত্ৰী মাতৃৰূপ লোৱা, ভগৱানে বৰাহ ৰূপ লোৱা, মায়াৰ নৰকৰ ওচৰত আবিৰ্ভাৱ, নৰকে কামাখ্যাক বিয়া কৰাব খোজা, ৰাতিৰ ভিতৰত খট্‌খটী বনোৱা, ৰাতি নৌপুৱাওতে কুকুৰাৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ডাক, আকাশবাণী আদি ঘটনাত বাস্তৱতা নাই।

'নৰকাসুৰ' নাটকখনত পৌৰাণিক পৰিবেশো ধুনীয়াকৈ ফুটি উঠিছে। এনে পৰিৱেশ ফুটাই তুলিবলৈ নাট্যকাৰে সৰহকৈ গীতৰ সহায় লৈছে। এই প্ৰসঙ্গত গঙ্গাৰ বুকুত জলকুঁৱৰীসকলৰ সঙ্গীত আৰু অন্তৰ্ধান, মায়াৰ গীত আৰু নৰকৰ শয়ন কক্ষত মায়াৰ আৱিৰ্ভাৱ, অপেস্বৰীৰ গীত, অসুৰৰ গীত আদি উল্লেখ কৰিব পাৰি। অলৌকিক ঘটনাবোৰেও সুন্দৰকৈ পৌৰাণিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰিছে। পৌৰাণিক চৰিত্ৰবোৰৰ চাল-চলনেও পৌৰাণিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিছে। 'নৰকাসুৰ' নাটকত আমি দুখন জগতৰ কথা পাওঁ। এখন হ'ল ইন্দ্ৰ, কৃষ্ণ, বিশ্বকৰ্মা,বৰুণ, বৃহস্পতি আদি দেৱ-দেৱতাৰ জগত আৰু আনখন হ'ল বাটৰুৱা, মালভোগদেউ আদিৰ জগত। নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰবোৰে নাটকখনত হাস্য ৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে, ঘটনাৰ আভাস দিছে আৰু সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা প্ৰকাশ কৰিছে।

'নৰকাসুৰ' নাটকৰ বেছিভাগ সংলাপতে যথোপযুক্তভাৱে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগ হৈছে। বিশেষকৈ নৰক, মায়া ইন্দ্ৰ, বিশ্বকৰ্মা, ব্ৰহ্মা, শ্ৰীকৃষ্ণ,বসুমতী আদি চৰিত্ৰৰ বেছিভাগ সংলাপ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত দিয়া বাবে পৌৰাণিক গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা পৰিছে। চৰিত্ৰবোৰে মাজে মাজে গদ্যতো কথা-বতৰা পাতিছে। মনৰ ভাৱ, ভাৱৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ থাকিলেও গভীৰ আৰু আৱেগপ্ৰৱণ ভাৱ প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত ছন্দৰ সহায় লোৱা দেখা যায়। একেটা চৰিত্ৰই মাজে মাজে গদ্য আৰু মাজে মাজে ছন্দত কথা কোৱা বাবে অলপ কৃত্ৰিম যেন লগা হৈছে।

অৱশ্যে গদ্য সংলাপৰ ভাষা উচ্চ পৰ্যায়ৰ হোৱা বাবে চৰিত্ৰৰ গাম্ভীৰ্য নষ্ট হোৱা নাই। নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কথিত ভাষাত সংলাপ দিয়া হৈছে।

পৌৰাণিক নাটকবোৰ যেনেদৰে সংঘাতপূৰ্ণ হয় 'নৰকাসুৰ' নাটকখনো তেনেদৰে সংঘাতপূৰ্ণ হৈছে। ইয়াৰ কাহিনীৰ মাজেৰে চাঞ্চল্য, দুঃসাহসিকতা আৰু বীৰত্ব ভালদৰে প্ৰকাশ পাইছে।

উপৰিউক্ত আলোচনাৰ ভিত্তিত ক'ব পাৰি যে নাটকখনৰ ঘটনা গাঁথনিত কিছু খুঁত থাকিলেও পৌৰাণিক নাটক হিচাপে 'নৰকাসুৰ' অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ সাৰ্থক সৃষ্টি। এই নাটকখনত পৌৰাণিক নাটকত থাকিবলগীয়া প্ৰায় আটাইবোৰ লক্ষণেই সুন্দৰভাৱে আছে। □

'নৰকাসুৰ' নাটকৰ সংলাপ বিচাৰ

শৈলেনজিৎ শৰ্মা

কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ দৰে সংলাপো নাটকৰ এটা অপৰিহাৰ্য উপাদান। চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপৰদ্বাৰা আমি কাহিনীটো জানো আৰু চৰিত্ৰবোৰৰো পৰিচয় পাওঁ। নাটক এখনৰ সফলতা ভাল সংলাপৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। শক্তিশালী আৰু সুসংযত সংলাপ থকা নাটকৰ আকৰ্ষণ বেছি। সাৰ্থক সংলাপে চৰিত্ৰবোৰৰ সজীৱতা বঢ়োৱাৰ লগতে কাহিনীৰ গতিও বঢ়াই দিয়ে। সংলাপে পৰিৱেশৰো সৃষ্টি কৰে। সংলাপ শক্তিশালী আৰু আকৰ্ষণীয় হোৱাত ভাষাই সহায় কৰে। সেৰেকা ভাষাৰ সংলাপ কেতিয়াও ভাল হ'ব নোৱাৰে।

'নৰকাসুৰ' এখন পৌৰাণিক নাটক। পৌৰাণিক নাটকত সাধাৰণতে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত সংলাপবোৰ ৰচনা কৰা দেখা যায়। গদ্যত ৰচনা কৰা সংলাপে দেৱ-দেৱতাৰ মহত্ত্ব আৰু গাম্ভীৰ্য নষ্ট কৰে বুলি কোৱা হয়। অৱশ্যে নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত গদ্যত সংলাপ দিয়া দেখা যায়। কোনো কোনো নাট্যকাৰে দেৱ-দেৱতাৰ চৰিত্ৰৰ মুখত গদ্যতো সংলাপ দিয়া দেখা যায়। এই ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই 'বাণৰজা' নাটকত বাট দেখুৱাইছে। পৌৰাণিক চৰিত্ৰৰ মুখত গদ্য-সংলাপ দিলেও সেই সংলাপ সাধাৰণ মানুহৰ কথিত ভাষাৰ দৰে হ'ব নালাগে। গোহাঞিবৰুৱাই প্ৰচুৰ সংস্কৃত শব্দ ব্যৱহাৰ কৰি 'বাণৰজা' নাটকৰ সংলাপবোৰ এফালে কথিত ভাষাৰপৰা বেলেগ কৰিছিল আৰু আনফালে সংলাপখিনি গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ কৰিছিল।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' নাটকত পৌৰাণিক চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত মাজে মাজে গদ্য আৰু মাজে মাজে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত সংলাপ দিছে। কোনো এটা চৰিত্ৰই গদ্যত সংলাপ কৈ থকা পিছত হঠাতে ছন্দত সংলাপ মাতিলে বৰ আচহুৱা যেন লাগে। এই নাটকত আমি দেখা পাওঁ যে পৌৰাণিক চৰিত্ৰবোৰে সাধাৰণ ভাব আৰু ভাবৰ ক্ৰিয়া -প্ৰতিক্ৰিয়াবোৰ গদ্যত প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু গভীৰ ভাবৰ কিবা এটা কথা প্ৰকাশ কৰিবলৈ হ'লে ছন্দৰ সহায় লৈছে। পৌৰাণিক চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া গদ্য-সংলাপখিনিৰ ভাষা সাধাৰণ মানুহৰ কথিত ভাষাতকৈ বহুত বেলেগ। এই প্ৰসঙ্গত নৰকাসুৰৰ মুখত দিয়া এটি গদ্য সংলাপ লোৱা হ'ল। নৰকাসুৰে মায়াক কৈছে- "মই যদিও আজি মৰ্ত্যৰ সিংহাসনত তথাপি মই জন্ম-অধিকাৰত দেৱতা। তেন্তে মায়া কোন ন্যায় ধৰ্মমতে মই আজি সেই সন্মানৰপৰা

বঞ্চিত হৈ স্বৰ্গচ্যুত ধুমকেতুৰ নিচিনা দেৱতামণ্ডলীৰ বিদ্ৰূপ গঞ্জনা নীৰৱে সহ্য কৰিম?" নৰকাসুৰৰ মুখত দিয়া এই গদ্য-সংলাপৰ ভাষা সাধাৰণ মানুহৰ কথিত ভাষাতকৈ বহুতো বেলেগ। তদুপৰি এনে সংলাপ গাম্ভীৰ্যযুক্ত আৰু মৰ্যাদাপূৰ্ণ। এইদৰে আন পৌৰাণিক চৰিত্ৰ আৰু পৌৰাণিক চৰিত্ৰ হিচাপে কল্পনা কৰি সৃষ্টি কৰা চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপো গাম্ভীৰ্যযুক্ত। উদাহৰণস্বৰূপে মায়াৰ মুখৰ এষাৰ গদ্য-সংলাপ উল্লেখ কৰিব পাৰি। 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত মায়াই নৰকক কৈছে-" মনত পৰে নে স্বামী? যিদিনা মই তোমাৰ গলত বৰমাল্য দিছিলোঁ সেইদিনা তোমাৰ হাতত নৰৰক্তৰ চেকা আছিল। তথাপি দিছিলোঁ। কিয় দিছিলোঁ- জানা নে? তাৰ কাৰণ সেইদিনা তুমি অত্যাচাৰীৰ কবলৰপৰা আৰ্তনাদকাৰীক ৰক্ষা কৰিছিলা। ন্যায় কাৰণত ন্যায় যুদ্ধত দীপ্ত হৈ মধ্যাহ্নৰ সূৰ্যৰ দৰে উজ্জ্বলি উঠিছিলা। মদমত্ত ঘটকাসুৰৰ হস্তী-বাহিনী সিংহ বিক্ৰমেৰে মষিমূৰ কৰি পুণ্যভূমি কামৰূপত শান্তি স্থাপন কৰিছিলা। নীল পৰ্বতত মহামায়া কামাখ্যাক প্ৰতিষ্ঠা কৰি আই ধৰিত্ৰীৰ মুখ উজ্জ্বল কৰিছিলা। কিন্তু আজি ক'ত? তোমাৰ সেই দীপ্ত সাম্য উজ্জ্বল মূৰ্তি ক'লৈ পলাল?" গদ্যত ৰচিত এই সংলাপখিনিত সংস্কৃত শব্দৰ উপযুক্ত ব্যৱহাৰ মন কৰিবলগীয়া। সংলাপৰ ভাষা সংস্কৃত শব্দৰে ভাৰাক্ৰান্ত হোৱা নাই আৰু তেনেই অসমীয়া ভাষাৰ ঘৰুৱা শব্দৰে সেৰেকাও হোৱা নাই। দুয়োবিধৰ সু-সমন্বয়ত ভাষা সৌষ্ঠৱপূৰ্ণ আৰু শক্তিশালী হৈ পৰিছে।

কিছুমান গদ্য-সংলাপত মাজে মাজে লয় এটা অনুভূত হয়। লয়যুক্ত গদ্য-সংলাপবোৰ সাৱলীল হৈছে। তলত উল্লেখ কৰা সংলাপখিনিৰপৰা সাৱলীলতা সম্পৰ্কে জানিব পাৰি।

(ক) নৰক— ৰজা মানে মনুষ্যৰ ৰক্তপায়ী ৰাক্ষস নহয় জানো আই?

(খ) নৰক— হৃদয়ৰ স্তৰে স্তৰে শোণিতেৰে লিখা আছে -মাতৃঋণ, ইন্দ্ৰৰ মুকুট, বৰুণৰ ছত্ৰ আৰু অদিতিৰ কৰ্ণৰ কুণ্ডল।

(গ) নৰক— দেৱবালা! তোমাৰ পিতৃপূজা শান্তিৰ নিজৰা, আনন্দৰ মন্দাকিনী আৰু মোৰ মাতৃপূজা বিশ্বৰ প্ৰলয়, প্ৰতিহিংসাৰ জ্বালামুখী।

(ঘ) শ্ৰীকৃষ্ণ— মই কেতিয়াও মনুষ্যৰ ৰক্ত নিবিচাৰোঁ। মই বিচাৰোঁ শান্তি, কিন্তু তাৰ পৰিৱৰ্তে পাওঁ কেৱল অশান্তি।

(ঙ) বসুমতী—শত্ৰু শত্ৰু, ওপৰত শত্ৰু, তলত শত্ৰু, আগত শত্ৰু, চাৰিওফালে তোমাৰ শত্ৰু।

(চ) ইন্দ্ৰমতী—সৌৱা আকাশত হাঁহি, বতাহত হাঁহি, জলত হাঁহি, স্থলত হাঁহি,

তোমাত হাঁহি, মোত হাঁহি, কেৱল হাঁহি।

নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰ, যেনে-বাটৰুৱা, মালভোগদেউ, অসুৰ আদিৰ সংলাপৰ ভাষা সাধাৰণ মানুহৰ কথিত ঘৰুৱা ভাষা। মানুহে কথা কওঁতে ব্যৱহাৰ কৰা ঠাঁচ এই চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপত আছে। নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপেৰে হাস্য ৰসৰো সৃষ্টি কৰা হৈছে। গতিকে এনে সংলাপত গাম্ভীৰ্য নথকাটো স্বাভাৱিক। গাঁৱৰ সাধাৰণ মানুহে কথাই কথাই জতুৱা ঠাঁচ, প্ৰবচন আদি ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। যেনে,- দুষ্টৰ লটপট শান্তৰ মৰণ; খাই শলীয়া ডালত উঠিল কাথিচেলেকা আমাৰ মৰণ মিলিল; হেকাই টিলিকি বাওঁ, মাগুৰ মাছৰ খোলা খাওঁ; আইৰো বাৰ্তা গঙ্গাৰো যাত্ৰা, বুঢ়াৰ হাতত চেঙেলী পৰা ইত্যাদি।

নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত দিয়া সংলাপবোৰ কিমান লঘু তাৰো উদাহৰণ তলত দিয়া হ'ব।

(ক) দ্বিতীয় অসুৰ— আমাৰ দেখোন এজনীতে ৰাপ নোহোৱা হ'লহি। ৰজাৰনো ইমানবিলাকতো হেঁপাহ নপলায় নে?

(খ) প্ৰথম অসুৰ— হেৰৌ নিচিএৰিবি— নিচিএৰিবি। ঠাইতে মৰভাও জোৰ— মৰভাও জোৰ! কলঢেং দি পৰি থাক। নহ'লে গলি বাপেকে।

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ পৌৰাণিক চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত মাজে মাজে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত সংলাপ দিয়া হৈছে। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ভাব অনুসৰি যতি বা বিৰাম পৰে বাবে এই ছন্দৰ এটা প্ৰবাহমানতা থাকে। নাটকত ভালকৈ এই ছন্দত সংলাপ ৰচনা কৰিলে সেই সংলাপ সাৱলীল হয়। 'নৰকাসুৰ' নাটকত থকা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ সংলাপখিনি আকৰ্ষণীয় হৈছে। তলত দুটামান উদাহৰণ দিয়া হ'ল।

(ক) নৰক— ক'ত? কেনি গ'লা মায়াবিনী?
আকণ্ঠ তৃষিত কৰি যৌৱনক মোৰ
কোন দিশে তুমি এবে হ'লা অন্তৰ্দ্ধান?

(খ) নৰক— মোহময়ী মায়াময়ী মৰ্মঘাতী বালা।
হেৰা মোৰ অচিনাকি অতিপৰিচিতা।
যৌৱনৰ সন্ত্ৰান্ত আলহী।।

(গ) নৰক— দৈত্য মই—সৃষ্টিৰ ঘৃণিত
দীন মই, হীন মই, বংশ-গৌৰৱত
নিন্দনীয়, ঘৃণনীয় দেৱ-সমাজৰ
ৰক্তপাতকাৰী মই দুৰন্ত অসুৰ।

(ঘ) মায়া— কিয় তেন্তে সেই নীতি কৰি উলঙ্ঘন
বিৰাজিছে সোঁৱে-বাঁৱে কামিনী-কাঞ্চন?
সমুখত সুৰাপাত্ৰ, বাৰাংগনা -গীতি
এয়ে নে তোমাৰ ৰজা আজি ৰাজনীতি
ৰাজ্যজুৰি অনাবৃষ্টি,
মহামাৰী লাগিছে ভীষণ
প্ৰজাসৱে ঘৰে ঘৰে কৰিছে ক্ৰন্দন
কৰিছা নে কিবা ৰজা প্ৰতিকাৰ তাৰ?

'নৰকাসুৰ' নাটকত বিশেষকৈ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত সংলাপবোৰত শব্দালঙ্কাৰৰ প্ৰয়োগ মন কৰিবলগীয়া। অনুপ্ৰাস অলঙ্কাৰৰ ব্যৱহাৰে সংলাপবোৰ শ্ৰুতিমধুৰ কৰি তুলিছে। অৰ্থালংকাৰৰ ব্যৱহাৰো একেবাৰে নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। অলঙ্কাৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ কাৰণে আৰু তৎসম শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিব জনাৰ বাবে ছন্দত ৰচিত আৰু গদ্যত ৰচিত সংলাপবোৰ গাম্ভীৰ্যযুক্ত হৈছে। ভক্তিভাব, আদৰ্শ, ঘৃণা, বিদ্বেষ, প্ৰেম আদি ভাব নাট্যকাৰে সংলাপৰ সহায়েৰে ধুনীয়াকৈ প্ৰকাশ কৰিব পাৰিছে।

'নৰকাসুৰ' নাটকত চুটি আৰু দীঘল দুয়োবিধ সংলাপেই আছে। অৱশ্যে চুটি সংলাপৰ তুলনাত দীঘলীয়া সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নাটকখনত বেছি। চুটি সংলাপবোৰ সহজ-সৰল আৰু এনে সংলাপত পৌৰাণিক আৰু কাল্পনিক দুয়োবিধ চৰিত্ৰৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে। এই প্ৰসঙ্গত দুটিমান চুটি সংলাপ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল।

(ক) নৰক— আই! ৰজা হোৱা বৰ টান কাম।
বসুমতী- কিয় পুত্ৰ?
নৰক- ৰজা মানে মনুষ্যৰ ৰক্তপায়ী ৰাক্ষস নহয় জানো আই?

(খ) ঘটক— কোন তুমি সুন্দৰ যুৱক?
নৰক — তোমাৰ শত্ৰু নৰকাসুৰ।
ঘটক— ৰাজ্যলোভী জাৰজ নৰকাসুৰ?
নৰক— কি ক'লি, কি ক'লি পাষণ্ড। ৰাজ্যলোভী জাৰজ নৰকাসুৰ মই?

(গ) নৰক— মায়া! মোৰ কাৰ্যত বাধা নিদিবা।
মায়া— বাধা দিয়াটোৱেই যে মোৰ কৰ্তব্য স্বামী।
নৰক— বাধা দি ৰাখিব পাৰিবা জানো?

সম্পূৰ্ণ আধুনিক গঢ়ৰ গদ্য-শৈলী চুটি চুটি সংলাপকেইটাত ব্যৱহাৰ হোৱাত ইয়ে নাটকীয় সৌন্দৰ্য বৃদ্ধি কৰিছে।

অৱশ্যে 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত নিৰস আৰু সেৰেকা সংলাপো একেবাৰে নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি আৰু তেনে নিৰস ছন্দোবদ্ধ সংলাপে নাটকৰ সৌন্দৰ্য হানি কৰিছে। তেনে এটি উদাহৰণ হ'ল-

নৰক— কিৰাটৰ ঘটকাসুৰক
বধ কৰি উলটি আহোঁতে-
কিন্তু মই বিদৰ্ভত সোমোৱা নাছিলোঁ।

পৰিশেষত ক'ব পাৰি যে সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ সম্পূৰ্ণ কৃতকাৰ্য নহ'লেও ইয়াৰ সংলাপে দৰ্শক-পাঠকক আকৃষ্ট নকৰাকৈ নাথাকে। নাটকখনে মঞ্চ সফলতা অৰ্জন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত সংলাপে যথেষ্ট বৰঙণি যোগাইছিল। ☐

নকুলচন্দ্ৰ ভূএঞাৰ 'নুমলী কুঁৱৰী' —এক বিহঙ্গম দৃষ্টি

হেমেন ৰাজবংশী

নকুলচন্দ্ৰ ভূএঞাৰ 'নুমলী কুঁৱৰী' অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এখন উল্লেখযোগ্য ঐতিহাসিক নাটক। আহোম ৰাজত্বৰ মাজৰ সময়ছোৱাৰ কাহিনী সম্বলিত এই নাটখন নায়িকা প্ৰধান। বুৰঞ্জীৰ তথ্য নাটখনিত যথেষ্ট নহ'লেও বুৰঞ্জীৰ সত্যক বিকৃত হ'ব নিদিয়াকৈ নাট্যকাৰে অতি দক্ষতাৰে সমকালীন সময়ৰ চিত্ৰ আঁকিছে আৰু নাটখনি ঐতিহাসিক নাট হিচাপে আমাৰ ওচৰত ধৰা পৰিছে। নায়িকা চৰিত্ৰ সৃষ্টিত নাৰীৰ অধিকাৰ বিচৰা এটি ইঙ্গিত দাঙি ধৰাৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে সমকালীন সমাজৰ অন্য এক দিশত পোহৰ পেলাই নাটকখনৰ সামাজিক গুৰুত্বও বঢ়াই তুলিছে। অসমীয়া মৌলিক নাটকৰ অভাৱৰ সময়তেই পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটেৰে ভাষা-জননীলৈ সেৱা আগবঢ়োৱা নকুলচন্দ্ৰ ভূএঞাৰ 'নুমলী কুঁৱৰী' ভাষাশৈলী বা নাট্যকলা-কৌশলৰ বাবেও এখনি উল্লেখযোগ্য নাটক।

(ক) 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকৰ মূল আৰু মৌলিকতা ঃ

নুমলী কুঁৱৰী ইতিহাসৰ চৰিত্ৰ। কিন্তু বুৰঞ্জীবিদসকলৰ অৱহেলা বা সীমাবদ্ধতাৰ বাবে এই চৰিত্ৰটোৰ সময়, স্থিতি আৰু কাৰ্য-কলাপৰ ক্ষেত্ৰত মতদ্বৈধতা দেখা যায়। বিশেষকৈ নাৰী আৰু সাধাৰণ ৰাইজৰ উল্লেখ অসমৰ বুৰঞ্জীসমূহত কম। তথাপিও নুমলী কুঁৱৰী সন্দৰ্ভত বুৰঞ্জীৰ কাহিনীটো এনেধৰণৰ,— মানৰ আক্ৰমণৰপৰা ৰক্ষা পাবলৈ পঞ্চদশ শতিকাত মণিপুৰৰ ৰজাই আহোম ৰজাৰ সাহায্য ভিক্ষা কৰি কছাৰী ৰজাৰ যোগেদি তিনিগৰাকী গাভৰু আহোম ৰজালৈ আগবঢ়ায়। তেতিয়াই আহোম আৰু কছাৰীৰ যুদ্ধ লগাত কছাৰীয়ে গাভৰুকেইজনীক ৰাখি থয়। পৰৱৰ্তী যুদ্ধত আহোমে কছাৰী সৈন্যক পৰাজিত কৰি ইটাগড়ত ৰয়। তাতে স্বৰ্গদেউ চুহুংমুঙে বা স্বৰ্গনাৰায়ণে 'কছাৰী কুঁৱৰী'ক লৈ ছমাহ ক্ৰীড়া-কৌতুক কৰি থাকে। পিছত কনচেঙ বৰগোঁহায়ে বাহৰত জুই দি স্বৰ্গদেউক ৰাজকাৰ্যলৈ ওভতাই নিয়ে। এই কাহিনীটো কেবাখনো বুৰঞ্জীত থাকিলেও কছাৰী কুঁৱৰীৰ সম্পূৰ্ণ পৰিচয় পোৱা নাযায়। এই কছাৰী কুঁৱৰীক কোনোৱে 'গৰমা কুঁৱৰী' বুলিছে আৰু কোনোৱে 'নুমলী কুঁৱৰী' বুলিছে।

অসম বুৰঞ্জী ঃ

অসম বুৰঞ্জীৰ মতে স্বৰ্গদেউ চুহুংমুং ছমাহ আকৰ্ষিত হৈ থকা সেই কুমাৰীগৰাকী গৰমা কুঁৱৰী। কিন্তু 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ নাট্যকাৰ নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাৰ মতে এই গৰমা কুঁৱৰী কমতাৰ নীলাম্বৰ ৰজাৰ ৰাণী, যাক ১৪৯৭ চনত ৰজাই মন্ত্ৰীৰ পুতেকৰ লগত সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰাৰ সন্দেহত খেদি দিছিল। এই গৰাকী গৌৰ ৰজাৰ জীয়াৰী আছিল। এই গৰমা কুঁৱৰী পিতৃৰ ওচৰলৈ যোৱাত পিতৃ গৌৰৰ ৰজাই ১৪৯৮ চনত কমতা ৰাজ্য আক্ৰমণ কৰি ধ্বংস কৰে।

গতিকে এই গৰমা কুঁৱৰী আৰু নুমলী কুঁৱৰীৰ সময়-স্থিতিৰ ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট অমিল লক্ষ্য কৰিব পাৰি। নাট্যকাৰ ভূঞাই নাটখনিৰ পাতনিত কথাখিনি এইধৰণে উল্লেখ কৰিছে,——

"সুকুমাৰ মহন্তৰ ঘৰৰ বুৰঞ্জীৰপৰা কোৱা হৈছে, কছাৰী ৰজাই, 'গৰমা কুঁৱৰী'ক হাবিত পাই নিজৰ ৰাণী কৰি ল'লেহি। (খুনখুৰা নে ডেৰচোঙ্ফা কোনজন— নামটো নাই) যুদ্ধত কছাৰী (১৫৩১ চন) হাৰিলত, এই 'গৰমা কুঁৱৰী'ক স্বৰ্গদেৱ চুহুংমুঙে বন্দী কৰি আনি তেওঁৰ লগত ছ-মাহ ক্ৰীড়া কৌতুক কৰি আছিল। হয়তো এই গৰাকী 'গৰমা কুঁৱৰী'ক স্বৰ্গদেৱে বন্দী কৰি আনিছিল; কিন্তু এওঁৰ লগত ছ-মাহ ভোল গৈ আছিল, এনে বিশ্বাস নহয়। কিয়নো ১৪৯৭ চনত, নীলাম্বৰ ৰজাই চোভা কৰি 'গৰমা কুঁৱৰী'ক খেদোঁতে তেতিয়া পূৰ্ণযৌৱনা কুঁৱৰীৰ বয়স নিশ্চয় প্ৰায় কুৰি বছৰ আছিল। কছাৰীৰ লগত ৰণখন লাগিছিল ১৫৩১ চনত। তেতিয়া দেখা যায় 'গৰমা কুঁৱৰী'ৰ বয়স প্ৰায় ৫০ (পঞ্চাশ) বছৰ হৈছিল। আমাৰ বিশ্বাস নহয় যে, হাবিত পাই কছাৰী ৰজাই তিৰোতা কৰি ৰখা, আঢ়ৈ কুৰি বয়সৰ আদহীয়া 'গৰমা কুঁৱৰী'ৰ লগত প্ৰবল-প্ৰতাপী স্বৰ্গদেৱ চুহুংমুঙ্; তেওঁৰ ৰেহ-ৰূপত মুগ্ধ হৈ আছিল।"

বুৰঞ্জীত পোৱা অলপ কথা আৰু স্থানীয় কাহিনীৰ বিৱৰণৰপৰা বুজা গ'ল যে ঘনে ঘনে মানদেশৰ (বৰ্মাদেশ) মানে মণিপুৰ দেশখন আক্ৰমণ কৰি থকাত মণিপুৰৰ ৰজাই সহায় পাবৰ উদ্দেশ্যে তেতিয়া প্ৰবল প্ৰতাপী হৈ উঠি অহা আহোম ৰজাৰ লগত বৈবাহিক সম্বন্ধ কৰিবলৈ তিনিটি মণিপুৰীয়া ৰাজকন্যা পঠিয়াই দিছিল। মণিপুৰীয়া কুঁৱৰী তিনিটি কছাৰীৰ ৰাজনগৰত কিছুদিন থকাৰ পিছতহে আহোম আৰু কছাৰীৰ ৰণ লাগে। ৰণ লাগিলত কছাৰী ৰজা আৰু ডেকাৰজাই ছোৱালীকেইটিক নিজৰ পত্নী কৰি ৰাখিলে, কুঁৱৰীকেইটিক আনিবলৈ মানুহ যোৱা সত্ত্বেও স্বৰ্গদেৱৰ ৰাজনগৰলৈ নপঠিয়ালে। অৱশ্যে মানে মণিপুৰৰ ৰজাই স্বৰ্গদেৱৰ লগত সম্বন্ধ কৰিছে বুলি শুনিয়েই, মণিপুৰ এৰি নিজৰ মানদেশলৈ ঘূৰি গ'ল।

স্থানীয় কাহিনীৰপৰা ঠাৱৰ কৰিব পাৰি, ৰণত জিকাৰ পাছত, নাচ-বাগত পাকৈত ডেকা ৰজাৰ পত্নী মগলুৰ- নুমলীৰ লগতেই স্বৰ্গদেৱ চুহংমুঙ্গ ভোল গৈ আছিল আৰু নুমলী কুঁৱৰী থকা নগৰখনৰ নামেই নুমলীগড় বুলি প্ৰখ্যাত হ'ল। স্বৰ্গদেৱ ৰাজনগৰলৈ ঘূৰি যোৱাৰ পাছত নুমলীয়েই ভালেমান দিন কছাৰী ৰাজ্যত ৰাণী হৈছিল। পাছত মন্ত্ৰীসকলৰ নিৱেদনত বন্দী কৰি নিয়া কছাৰী ৰাজকোঁৱৰটিক স্বৰ্গদেৱে 'শৰণীয়া ৰজা' কৰি পঠিয়ালত নুমলীয়ে খঙত আৰু অপমানত ঘোঁৰাত উঠি বিহৰা বিলত জাঁপ দি প্ৰাণ ত্যাগ কৰিলে। কছাৰী ৰণত বন্দী কৰি নিয়া কছাৰী ৰাজকোঁৱৰটি নিশ্চয় নুমলী কুঁৱৰীৰ পুত্ৰ নাছিল। কিয়নো, মণিপুৰীয়া ছোৱালীকেইজনীক কছাৰী ৰাজ্যলৈ অনা তেতিয়া বেছি দিন হোৱা নাছিল। যুদ্ধত ধৰি আনোতে কোঁৱৰটি চেঙেলীয়া বয়সৰ আছিল। কিছুদিনৰ পাছতেই মন্ত্ৰীসকলৰ অনুৰোধত স্বৰ্গদেৱে এওঁক ৰাজনগৰতে ছোৱালী এটি বিয়া দি কছাৰী ৰাজ্যত 'শৰণীয়া ৰজা' পাতিছিল। বিশ্বাস হয়, এই কোঁৱৰটি কছাৰী ৰজা ডেৰচোঙ্ফাৰ আন এগৰাকী কুঁৱৰীৰ সন্তান। গৰমা কুঁৱৰীৰ সন্তান হোৱাটো সন্দেহৰ কথা।"

গুতিকে দেখা গ'ল যে নাট্যকাৰে "নুমলী কুঁৱৰী" ৰচনা কৰোঁতে কাহিনী নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত বহু কথা চালি-জাৰি চাব লগা হৈছে। বুৰঞ্জীৰ উপৰিও তেওঁৰ অন্যতম এক উৎস হৈছে স্থানীয় লোক-কাহিনী। অতীতৰ কথাবোৰ বুৰঞ্জীত লিপিবদ্ধ হোৱাৰ উপৰিও মানুহৰ মুখে মুখে প্ৰচলিত হৈ আছিল। নাট্যকাৰ ভূএগই মানুহৰ মুখত প্ৰচলিত নুমলী কুঁৱৰীৰ আখ্যানটিকো নাটকখনৰ কাহিনীৰ আধাৰ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। এই প্ৰসঙ্গত তেওঁ তদানীন্তন কুঁৰুবাবাহী সত্ৰৰ অধিকাৰ পূজ্যপাদ শ্ৰীশ্ৰীযদু চন্দ্ৰ দেৱৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। ভূএগৰ এই কাহিনী নিৰ্মাণৰ কৌশলক ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্ৰচাৰ্য্যই 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি'ত এনেদৰে দোহাৰিছে,— "কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ আঁচ এটি মাথোন আছে আৰু তাৰ ওপৰতে নাট্যকাৰে কল্পনাৰ সৌধ নিৰ্মাণ কৰিছে।"[১]

নিঃসন্দেহে এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰিছে যে কাহিনীক বাস্তৱসম্মত, বিশ্বাসযোগ্য কৰিবলৈ, পৰিস্থিতি উজ্জ্বল আৰু চৰিত্ৰ সজীৱ কৰি তুলিবলৈ নাট্যকাৰ ভূএগই 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকত নিজস্ব তুলিকাৰে অতি দক্ষতাৰে ৰহণ চৰাইছে।

আহোমৰ, কছাৰীৰ ৰাজকীয় অৱস্থান, ব্যৱহাৰ আদি যিধৰণে নাট্যকাৰে ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে এনেদৰে মগলু বা মণিপুৰৰ ৰজাৰ ৰাজ্যশাসনৰ বতৰা, মান সৈন্যৰ আক্ৰমণৰ কথা আদি বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত ফুটাই তুলিছে। কছাৰীসকলৰ দেশপ্ৰেম, আহোমসকলৰ ঐতিহ্য আৰু গৌৰৱ ৰক্ষাৰ বাবে কৰা

[১] ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি, ৪ৰ্থ প্ৰকাশ, ১৯৯৫

অহোপুৰুষাৰ্থ, চিৰন্তন মানৱীয় অনুভূতি প্ৰেমৰ সুষম চিত্ৰ, সমকালীন সমাজৰ সামাজিক চিত্ৰ, মানৱীয় চৰিত্ৰৰ মানসিক স্থিতি, প্ৰেম-প্ৰতাৰণা বা বিশ্বাসঘাতকতা, অপমান-অৱহেলাৰ প্ৰতিবাদ আদি নানান চিত্ৰৰে ভাৰাক্ৰান্ত কৰি ভূঞাই 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ কাহিনীক এক নিটোল ৰূপ দিছে আৰু বুৰঞ্জীৰ পাতত উৱলিব ধৰা চিন-অচিন চৰিত্ৰসমূহক আমাৰ মনত অতি জীৱন্ত ৰূপত, হেৰাই যাব নোৱাৰাকৈ আৰু সাঁচ বহুৱাব পৰাকৈ সৃষ্টি কৰিছে।

কাহিনী সংস্থাপনৰ দৰে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ মাজেৰেও নাট্যকাৰ ভূঞাই মৌলিকত্ব প্ৰকাশ কৰিছে। ইতিহাসৰ প্ৰকৃত চৰিত্ৰসমূহক বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত আঁকি উলিয়াইছে-তাত সন্দেহ নাই। কিন্তু ইতিহাসত নথকা কাল্পনিক চৰিত্ৰ কেতবোৰকো তেওঁ সেই পটভূমিত বাস্তৱসন্মত ৰূপত আঁকি মৌলিক প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিছে। বুৰঞ্জীৰ স্বৰ্গদেউ চু হুংমুঙ, ফ্ৰাচেংমুঙ, কনচেং আদি চৰিত্ৰক আহোমৰ ৰাজকীয় গাম্ভীৰ্য বা আহোমৰ অস্তিত্ব-ঐতিহ্যৰ প্ৰতি দায়বদ্ধ ৰূপত আঁকি উলিওৱাত নাট্যকাৰ যেনেদৰে সফল ঠিক তেনেদৰেই কছাৰী ৰজাৰ ভগ্নী তুলাদৈ, ৰংকলী, বতাহী, নগা ৰজা, প্ৰহৰী, বিহুৰাম, মনচোকা, ব্ৰাহ্মণ আদি চৰিত্ৰৰ যথাযোগ্য ৰূপ অংকনতো নাট্যকাৰ সফল। এই কাল্পনিক চৰিত্ৰসমূহক পটভূমি আৰু সময় সাপেক্ষ ৰূপৰ বাবে নাট্যকাৰৰ মৌলিক প্ৰতিভাক স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব।

পৰিৱেশ আৰু পটভূমিৰ দিশতো নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব ধৰা পৰিছে। গতিকে, শেষত ক'ব পৰা যায় যে 'নুমলী কুঁৱৰী' ঐতিহাসিক নাটক হ'লেও কাহিনী ৰূপায়ণ, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আৰু পৰিৱেশ সৃষ্টিত নাট্যকাৰ নতুনত্বৰ দাবীদাৰ। নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্বৰ বাবেই নাটখন হৃদয়গ্ৰাহী আৰু উপভোগ্য নাট হৈ পৰিছে।

(খ) ঐতিহাসিক নাটক হিচাপে 'নুমলী কুঁৱৰী' ঃ

বিষয়বস্তু অনুসৰি নাটকক কেইটাও ভাগত ভগোৱা হয়। তাৰ ভিতৰত ঐতিহাসিক নাটক অন্যতম। ঐতিহাসিক কোনো ঘটনা, পৰিস্থিতি বা চৰিত্ৰ আদিক আধাৰ হিচাপে লৈ যি নাটক লিখা হয়, সেই নাটকেই ঐতিহাসিক নাটক নাম পায়। ইতিহাস আৰু ঐতিহাসিক নাটক সম্পৰ্কে ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই এষাৰ বৰ মূল্যৱান কথা কৈছে,- "ইতিহাস অতীত ঘটনাৰ নিৰপেক্ষ বিচাৰক; মানৱৰ আশা, আকাঙ্ক্ষা, আৱেগ, অনুভূতিৰ কলাত্মক প্ৰকাশ নহয়। কিন্তু ঐতিহাসিক নাট অতীত ঘটনা আৰু মানৱ অভিব্যক্তিৰ কলাত্মক ৰূপ।"২

---

২ ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ২০০০, পৃষ্ঠা- ১৭৯

ইতিহাসক আলম হিচাপে লৈ ইতিহাসৰ সত্যক বিকৃত নকৰাকৈ কল্পনাৰ পাখি মেলি নাট্যকাৰে ঐতিহাসিক নাটক ৰচনা কৰে। ঐতিহাসিক নাট দৰাচলতে ইংলণ্ডৰ এলিজাবেথীয় যুগৰ সৃষ্টি। স্বদেশানুৰাগ ঐতিহাসিক নাট ৰচনাৰ অন্যতম অনুপ্ৰেৰণা। ঐতিহাসিক নাটকৰ সাধাৰণ লক্ষণসমূহ আমি এনেদৰে বিচাৰ কৰিব পাৰো,

(১) মূল কাহিনী, ঘটনা, চৰিত্ৰ বা পৰিস্থিতি ইতিহাস-আশ্ৰিত;

(২) ইতিহাসৰ সম্ভাব্য সত্যতাৰ ভেটিত কাহিনীৰ বিন্যাস;

(৩ ইতিহাসৰ সত্যক বিকৃত নকৰাকৈ কল্পনাৰ আশ্ৰয়ত উপঘটনা সংযোগ;

(৪) সমকালীন সমাজৰ বিশ্বাসযোগ্য চিত্ৰণ;

(৫) প্ৰধানভাৱে গদ্যৰ ভাষা ব্যৱহাৰ।

'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকক উক্ত সাধাৰণ লক্ষণকেইটাৰ আধাৰত আমি বিচাৰ কৰি চাব পাৰোঁ। নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ নুমলী কুঁৱৰী ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ। বুৰঞ্জীত বিস্তৃতভাৱে নাথাকিলেও মণিপুৰৰ ৰজাই আহোমৰ সৈতে মিত্ৰতা স্থাপনৰ হকে কছাৰীৰ যোগেদি তিনিগৰাকী কুঁৱৰী উপঢৌকন হিচাপে দি পঠিওৱা ঘটনা, স্বৰ্গদেউ চুহুংমুঙে কছাৰীক জয় কৰি নুমলীৰ স'তে ছমাহ ক্ৰীড়া-কৌতুক কৰা ঘটনা বুৰঞ্জীৰপৰাই লোৱা। আনহাতে নুমলীৰ উপৰিও স্বৰ্গদেউ চুহুংমুঙ, ফ্ৰাচেংমুঙ আদি আহোম চৰিত্ৰ আৰু তেওঁলোকৰ মূল ঘটনাৱলী বুৰঞ্জীৰপৰাই লোৱা। গতিকে 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ মূল ঘটনা বা চৰিত্ৰ বুৰঞ্জী-আশ্ৰিত।

আনহাতে যিখিনি ঘটনাত কাৰ্য-কাৰণৰ সংগতি নাই তাত নাট্যকাৰ ভুঞাই যুক্তিৰে নিজৰ কল্পনাকে বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত তুলি ধৰিছে। পুৰুষৰদ্বাৰা প্ৰতাৰিত হোৱা বাবেই নুমলী চৰিত্ৰক নাট্যকাৰে পুৰুষ-বিদ্বেষী হৈ উঠাৰ সবল যুক্তি দাঙি ধৰিছে। কছাৰী আৰু আহোমৰ যুদ্ধ, নগাৰ পলায়ন, যুদ্ধত কনচেঙৰ পৰাজয়, পৰৱৰ্তী সময়ত ফ্ৰাচেংমুঙৰ নেতৃত্বত কছাৰী ৰাজ্য জয়, স্বৰ্গদেউক ক্ৰীড়া-কৌতুকৰ পৰা আঁতৰাই ৰাজকাৰ্যত পুনৰ মনোনিৱেশ কৰিবলৈ কনচেঙৰদ্বাৰা বাহৰত জুই দিয়া, নুমলীক ৰাজকাৰ্য দিয়া, নুমলীৰ ৰাজকাৰ্য পৰিচালনাত পুৰুষ-বিদ্বেষী মনোবৃত্তিৰ প্ৰকাশ, নুমলীৰ আত্মহত্যা আদি ঘটনাৱলীৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰা আৰু তাক যুক্তিপূৰ্ণভাৱে আগবঢ়াই নাটকীয় কাহিনীত বিন্যাস ঘটোৱাত নাট্যকাৰ সফল। ইয়েও নাটকখনক ঐতিহাসিক নাটক হিচাপে সবল যুক্তি দাঙি ধৰে।

তেনেদৰে ৰংকলী, মনচোৱা আদিৰ উপঘটনা সংযোগ, ব্ৰাহ্মণ, বৰচেউৰিয়াৰ কথোপকথন নানান সামাজিক চিত্ৰৰ পয়োভৰে 'নুমলী কুঁৱৰী' এখন সাৰ্থক ঐতিহাসিক নাটক হোৱাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। নাটকখনত ব্যৱহৃত গদ্যধৰ্মী সংলাপলৈও এই প্ৰসঙ্গত আমি আঙুলিয়াব পাৰোঁ।

নাট্যকাৰ নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাই নিজৰ পৰিকল্পনাৰে বুৰঞ্জী আৰু লোক-কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকৰ কাহিনীভাগ নিৰ্মাণ কৰিছে। কাহিনী-বিন্যাসত সফলভাৱে তথা যুক্তিৰে ঐতিহাসিক সত্যতাক তেওঁ তুলি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

(গ) চৰিত্ৰ চিত্ৰণ ঃ

চৰিত্ৰ নাটকৰ ঘাই উপাদান। চৰিত্ৰৰ মাজত ঘটা সংযতিৰপৰা যি পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি হয় তাৰ ৰস ব্যঞ্জনাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাটক সফল হয়। সেইবাবেই প্ৰখ্যাত সমালোচক হাডচনে নাটকীয় উপাদানৰ ভিতৰত চৰিত্ৰই অন্যতম প্ৰদান উপাদান বুলি কৈ গৈছে-

"Characterisation is the really fundamental lasting element in the greatness of any dramatic work."

আগেয়ে উল্লেখ হৈছে যে চৰিত্ৰ চিত্ৰণত দেখুওৱা মৌলিকত্ব 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকখনৰ সফলতাৰ অন্যতম উপকৰণ। ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক গঢ় দিওতে নাট্যকাৰৰ দক্ষতা যেনেদৰে ওলাই পৰিছে, একেদৰে কাল্পনিক চৰিত্ৰসমূহৰ সৃষ্টিতো নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভা স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া।

নুমলী কুঁৱৰী ঃ

নুমলী কুঁৱৰী নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ। চৰিত্ৰটিৰ দুটা ৰূপ মূলতঃ নাটখনত প্ৰতিফলিত হোৱা লক্ষ্য কৰিব পাৰি,— এটা হৈছে নাৰীৰ সম অধিকাৰ বিচৰা পুৰুষ-বিদ্বেষী ৰূপ আৰু আনটো হৈছে নৃত্য-গীতত পটীয়সী প্ৰেমিকা ৰূপ। অৱশ্যে দ্বিতীয় ৰূপত চৰিত্ৰটিক খুব কম সময়হে পাঠকে দেখা পায়। পৰিস্থিতিয়ে চৰিত্ৰটিক পুনৰ পুৰুষ-বিদ্বেষী ৰূপেই অংকন কৰি সমাপ্তি ঘটোৱায়। এইটি চৰিত্ৰ নিৰ্মাণত নাট্যকাৰৰ দক্ষ হাতৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

নিজৰ জন্মভূমিৰ ৰক্ষাৰ বাবে আন দুগৰাকী কুঁৱৰীৰ সৈতে নুমলী, আহোম ৰজাৰ উদ্দেশ্যে আহি কছাৰী ৰাজ্যত থকিব লগীয়া হ'ল। এই প্ৰসঙ্গত পাতনিতেই নুমলীয়ে কৈছে যে এয়া তেওঁৰ মনৰ বিৰুদ্ধে আনে কৰা কাম। ইম্ফল নৈ, মনোমোহা মণিপুৰলৈ মনত পৰি তেওঁৰ উৰি যাওঁ, উৰি যাওঁ লাগিছে। আন দুগৰাকীয়ে তেওঁলোকৰ এই যাত্ৰাক দেশৰ কাৰণে হোৱা উৎসৰ্গা বুলি সন্তুষ্টি লভাৰ বিপৰীতে নুমলীয়ে এই কাৰ্য নিৰ্দয়তাৰহে পৰিচয় বুলি ভাবে। তেওঁ কৈছে,— "পিতৃয়েই হওক ভ্ৰতৃয়েই হওক পুৰুষ ইমান কঠুৱা। নিজৰ স্বাৰ্থৰ বাবে সকলো দয়া-মমতা, স্নেহ বিসৰ্জন দিব পাৰে। পুৰুষৰ আসনত তিৰোতা বহিলে

পুৰুষে কি কৰিব?" —— এই কথাখিনিৰ মাজত নুমলী চৰিত্ৰৰ অন্যায়ৰ প্ৰতি বিদ্ৰোহাত্মক ভাব প্ৰকট হৈ উঠিছে। তাতে এই অন্যায় সংঘটিত কৰিছে পুৰুষে। তিৰোতাৰ মন নুবুজা পুৰুষে স্বাৰ্থৰ বাবে দয়া-মমতা সকলো বিসৰ্জন দিব পাৰে। সেয়ে স্বাভাৱিকতে নুমলী পুৰুষ-বিদ্বেষী হৈ উঠিছে। নিজ পিতৃ-ভ্ৰাতৃ সকলো নুমলীৰ মানত স্বাৰ্থান্বেষী, কঠুৱা পুৰুষ। নাৰীকো যে পুৰুষৰ সমান অধিকাৰৰ প্ৰয়োজন সেয়াও উক্ত সংলাপটিৰ মাজত প্ৰকট হৈ উঠিছে।

এনেদৰেই নুমলীৰ মনত পুৰুষৰ প্ৰতি বিদ্বেষ ভাব জন্ম হৈ পৰৱৰ্তী সময়ত তাৰ ৰূপ অতি তীব্ৰৰূপত প্ৰতিশোধ পৰায়ণ ৰূপত প্ৰকাশ হৈছে। সেইবাবেই স্বৰ্গদেৱে ৰাজশাসন দি গ'লেও তেওঁক এৰি যোৱা কাৰ্যত অপমান বোধ কৰিছে,- — "........কিন্তু ৰজাও যে পুৰুষ, পুৰুষে যে তিৰোতাৰ মনৰ ভাব বুজিব নোখোজে।" শাসনৰ বাঘজৰী হাতলৈ অহাৰ লগে লগেই নুমলীয়ে সেই কাৰণেই বৰচেউতীয়া, দলৈ আদিক জোলোকে-জোলোকে পানী খুৱাব বিচাৰিছে। অকল ৰাজ্যবিষয়া সকলকেই নহয়,- সাধাৰণ প্ৰজাৰ মাজৰ দোষী পুৰুষসকলকো নুমলীয়ে এৰি দিয়া নাই। বিহুৰামৰ বৌৱেকক চৰ এটা মৰা বাবেই বিহুৰামৰ ককায়েকক গৰালৰ ভিতৰ পোৰাইছেগৈ। "তিৰোতাৰো যে শক্তি আছে, তিৰোতাও যে শাসন কৰিব পাৰে"- তাক দেখুৱাবৰ বাবেই নুমলী কুঁৱৰীৰ এনে পুৰুষ-বিদ্বেষী কঠোৰ শাস্তি প্ৰদান।

পৰৱৰ্তী সময়ত স্বৰ্গদেৱে কছাৰী কোঁৱৰক শৰণীয়া ৰজা পাতি পঠিওৱা কাৰ্যত নুমলীয়ে আশ্বৰ্য যিমান হৈছে তাতকৈ আঘাত পাইছে বেছি। এই আঘাতকো স্বৰ্গদেৱৰ প্ৰতাৰণা বুলি ভাবি পুৰুষ-বিদ্বেষীভাৱেই প্ৰকাশ কৰিছে——

"পুৰুষ, পুৰুষ। পুৰুষ জাতিত বিশ্বাসেই নাই নেকি? অসহ্য, অসহ্য। গাত মোৰ জুই জ্বলিছে। স্বৰ্গদেৱ, স্বৰ্গদেৱ, তুমিও পুৰুষ। পুৰুষত বিশ্বাস নাই।"

দ্বিতীয় ৰূপত নুমলী স্বৰ্গদেউৰ প্ৰতি আসক্তা প্ৰেমিকা নাৰী। নৃত্য-গীত, দৈহিক শোভা-প্ৰেমেৰে তেওঁ স্বৰ্গদেউক মুহি ৰাখিছে। স্বৰ্গদেউৰপৰাও সমানে সমানে লাভ কৰিছে আদৰ। কছাৰী ডেকাৰজাক কিন্তু এইগৰাকী নুমলীয়ে পিছে পিছে ঘূৰি ফুৰাৰ পিছতো প্ৰেম নিৱেদন কৰা নাছিল। হয়তো নুমলীয়ে বিচৰা ধৰণৰ ব্যক্তিত্ব ডেকা ৰজাৰ নাছিল। অৱশ্যে এইকথা নাটকখনত স্পষ্ট নহয়। স্বৰ্গদেউৰ সৈতে প্ৰণয়ত লিপ্ত নুমলী কুঁৱৰীক নাটকখনৰ ৩য় অংকৰ চতুৰ্থ পটত যিধৰণে অঙ্কন কৰা হৈছে তাৰ মাজত নুমলী কুঁৱৰীৰ প্ৰণয়াসক্তিয়েই ধৰা দিছে, ষড়যন্ত্ৰ বা বিদ্বেষৰ ভাব তাত পৰিলক্ষিত হোৱা নাই। পুৰুষৰ প্ৰতি বিদ্বেষ ভাব থকা নুমলীৰ অন্তৰো যে কোমলমতীয়া আছিল অথবা প্ৰণয়ৰ মধুৰ পাহিৰে সিক্ত আছিল তাকেহে প্ৰমাণ কৰে। তেওঁ প্ৰতিটো অণু-পৰমাণুতেই তিৰোতা আছিল।

তিৰোতাৰ অন্তৰৰ প্ৰেমময় মধুৰ ভাবেৰে তেওঁৰো অন্তৰ যে ভৰা আছিল সেয়া প্ৰকাশ পাইছে চতুৰ্থ অংকৰ তৃতীয় পটত দিয়া এই ফাকি কথাত— "মই প্ৰাণ ভৰি সেবা কৰিছিলোঁ। পতিয়েই পৰম গুৰু, — সেই ভাব মনলৈ আহিছিল।"

পুৰুষ-বিদ্বেষ ভাব থাকিলেও স্বৰ্গদেউক নুমলীয়ে যে প্ৰাণ ভৰি ভাল পাইছিল তাক ইয়াত কি আৰু কি কথাৰে বুজাব পাৰি? সেইবাবেই স্বৰ্গদেৱে কুঁৱৰীৰ সৈতে এষাৰো কথা নপতাকৈ কছাৰী কোঁৱৰক শৰণীয়া ৰজা কৰি পঠিওৱাত নুমলীয়ে দাৰুণ আঘাত পাইছে, অপমান বোধ কৰিছে। স্বৰ্গদেউলৈ তেওঁৰ যি প্ৰেম সেয়া গভীৰতাৰ বাবেই নুমলীয়ে এনেদৰে মনৰ ভাব ব্যক্ত কৰিছে——" কিয় মোৰ আলসুৱা হিয়াত শেল মাৰিলা, ভালপোৱাৰ এয়েইনে পৰিণতি। জগতত বিশ্বাস নাই, প্ৰেম নাই, প্ৰীতি লাই।"

প্ৰেমৰ এই বিশ্বাসঘাটকতাতেই কুঁৱৰীয়ে জোনৰ জোনাকক বিহ বুলি ভাবিছে, ফুলৰ হাঁহিক উপলুণ্ডা বুলি ভাবিছে। এই আস্থাহীনতা, বিশ্বাসঘাটকতা, প্ৰতাৰণাতেই কুঁৱৰীয়ে মৃত্যুক সাৱতি ল'লে। বিহৰা বিলত আত্মজাহ দি প্ৰেমৰ প্ৰতাৰণাকেই কুঁৱৰীয়ে ধিক্কাৰ দি গ'ল। পুৰুষৰ হাতত পুনৰ প্ৰতাৰিত নহ'বৰ বাবেই যেন কুঁৱৰীৰ এই নিৰ্দয় সিদ্ধান্ত।

পুৰুষৰদ্বাৰা মানবীয় মৰ্যাদাসম্পন্ন ব্যৱহাৰৰ বিপৰীতে সামগ্ৰীৰ দৰে ব্যৱহাৰ হোৱা কথাটিয়েই নুমলীক পুৰুষ-বিদ্বেষী কৰি গঢ়ি তুলিছিল। নাটকৰ শেষত নুমলীক পুনৰ পুৰুষৰদ্বাৰাই প্ৰতাৰিত হোৱা দেখুৱাই আত্মহত্যাৰ পথ সহজ কৰি তোলাটো সম্ভৱ হৈ উঠিছে। পুৰুষতান্ত্ৰিক সমাজত নাৰীৰ অধিকাৰ সাব্যস্তকৰণৰ এটা গভীৰ আৰ্তনাদৰ দৰে হৈ পৰিছে নুমলী অথবা নুমলীৰ আত্মহত্যা।

কনচেঙ :

নাটকখনত এক উল্লেখযোগ্য ভূমিকা লোৱা চৰিত্ৰ এটি হৈছে কনচেঙ। চৰিত্ৰটি নাটকৰ কাহিনীৰ আৰম্ভণিতেই উন্মোচিত হৈছে আৰু এক শক্তিশালী, প্ৰবল প্ৰতাপী বীৰৰূপে অংকিত হৈছে। কছাৰীসকলক এই কনচেঙ বৰপাত্ৰ গোঁহাঞে ধনশিৰীলৈ খেদি পঠিয়ায়। কনচেঙৰ বীৰত্ব নগাৰজা আৰু কছাৰীৰ বৰচেউতীয়াৰ মুখেৰেই প্ৰকাশ পাইছে——

"নাগাৰজা : মহাৰাজ, কনচেং মানুহ নহয় দেই। দেও মানুহ আছে। পৰ্বতৰ পৰা বাগৰি যাওতে ইমান যাঠি মাৰিলোঁ।

বৰচেউতীয়া : আলাসতে ধৰে, কিবা যেন মায়াৰ বলতে।"

কনচেঙ আৰু তুলাদৈক নাট্যকাৰে এবাৰ মুখামুখি কৰোঁৱাই কনচেঙৰ বীৰত্বকে প্ৰকাশ কৰাইছে। দুয়োৰে পাৰস্পৰিক আকৰ্ষণৰ ইঙ্গিত এটি দিলেও তাক

নাট্যকাৰে বিকাশ হ'বলৈ নিদি তুলাদৈৰ মৃত্যুত পুনৰ আকস্মিক সংযোগ এটিয়েহে দেখুৱাইছে। নাটকখনৰ কাহিনীৰ নাটকীয় পৰিৱৰ্তনত কনচেঙৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। প্ৰথমবাৰ ৰণত হাৰি পলাই সাৰি যোৱা কনচেঙক স্বৰ্গদেৱে দ্বিতীয়বাৰ ৰণত সেনাপতি নপতা বাবে তেওঁ ক্ষুণ্ণ হোৱা নাই। বৰং নতুন সেনাপতি ফ্ৰাচেংমুঙক সহযোগিতাহে কৰিছে। আকৌ স্বৰ্গদেউ মগলুজীয়াৰী নুমলীৰ লগত প্ৰমোদত লিপ্ত হৈ ছমাহ ৰাজকাৰ্য পাহৰি থকাত কনচেঙেই বাহৰত জুই দি স্বৰ্গদেউক কৰ্তব্য সোঁৱৰাই দিছে। ইয়াতেই কাহিনীয়ে এটি নতুন মোৰ লৈছে। ৰাজভক্তি আৰু দেশপ্ৰেমৰ গভীৰ ছবি কনচেঙ চৰিত্ৰত বিৰিঙি উঠিছে। কনচেঙ চৰিত্ৰৰ ভূমিকাৰ বাবেই সমালোচক হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যই কনচেঙক নাটকখনৰ নায়কৰূপে ল'ব পাৰি বুলি মন্তব্য কৰিছে।[৩]

স্বৰ্গদেউ চুহুংমুঙ্গ ঃ

নাটকখনত স্বৰ্গদেউ চুহুংমুঙ্গ দূৰদৰ্শী ৰাজনৈতিক প্ৰশাসকৰূপে ধৰা দিছে। আহোমৰ ঐতিহ্য, শৌৰ্য-বীৰ্যৰ প্ৰতি দায়বদ্ধতা স্বীকাৰ কৰা স্বৰ্গদেৱে আহোমৰ ৰাজত্বৰ বীৰত্ব আৰু ঐতিহ্যকে দাঙি ধৰিছে,—

" এইখন সোণৰ দেশ। দেৱতাই আমাৰ দিছে। আমি মৰান, কছাৰী, চুটিয়া, ভূঞাক বন্দী কৰি মৰা নাই। বিয়া বাৰু কৰি এতিয়া মোমাই ভাগিন; আমি এটা পৰিয়াল হৈছোঁ।"

ছমাহ নুমলীক লৈ প্ৰমোদত মত্ত থাকিলেও কনচেঙৰ কাৰ্যৰদ্বাৰা পুনৰ ৰাজকাৰ্যলৈ মন মেলা চুহুংমুঙ্গে কছাৰী ৰাজ্যত নুমলীক শাসন ভাৰ দিয়া, পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁলোকৰ অমাত্যসকলৰদ্বাৰা নুমলী কুঁৱৰীৰ বিৰুদ্ধে অভিযোগ শুনি তাৰ বিধি ব্যৱস্থা কৰা, কৰ-কাটলৰ বিধি ব্যৱস্থা কৰাৰ বিষয়ে নিৰ্দেশ দিয়া আদি কাৰ্যত স্বৰ্গদেৱৰ ৰাজকীয় দক্ষতাই প্ৰকাশ পাইছে।

তুলাদৈ ঃ

নাটকখনৰ অন্যতম আকৰ্ষণীয় নাৰী চৰিত্ৰ তুলাদৈ। কছাৰী ৰজা ডেৰচোঙ্ফাৰ জীয়ৰী তুলাদৈ চৰিত্ৰত দেশপ্ৰেম বৰ সুন্দৰকৈ প্ৰকট কৰা হৈছে। শত্ৰু হোৱাৰ পিছতো কনচেঙৰ বীৰত্বত সম্মোহিত এই চৰিত্ৰই দেশৰ দুৰ্দশাত ভাগি পৰি কেনেদৰে মৃত্যুলৈ আগবাঢ়ি যায় সেয়া অতি মন কৰিবলগীয়া বিষয়।

---

৩ হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ।

তেনেদৰে কছাৰী ৰজা হিচাপে ডেৰচোঙ্ফা চৰিত্ৰ, ৰাজভক্তি থকা আৰু কাহিনীত বিশেষ অৰিহণা আগবঢ়োৱা বৰচেউতীয়া, স্বদেশ-স্বজাতিৰ গৌৰৱৰ প্ৰতি আস্থাশীল ফ্ৰাচেংমুঙ্গ আদি ভিন্ন চৰিত্ৰই নাটকখনত নিজৰ ভূমিকা পালন কৰি গৈছে।

মনত সাঁচ বহুৱাব পৰাকৈ নাট্যকাৰে নিৰ্মাণ কৰা অন্য এটি চৰিত্ৰ হৈছে বতাহী। তেনেদৰে কাহিনীৰ গতিত বিশেষ অৰিহণা নোযোগালেও দৰ্শক-পাঠকৰ আকৰ্ষণীয় হৈ পৰা চৰিত্ৰসমূহ হৈছে ব্ৰাহ্মণ, ৰংকলী, মনচোকা আদি।

(ঘ) সামাজিক চিত্ৰ ঃ

ঐতিহাসিক নাটক 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ মাজেৰে সমকালীন সময়চোৱাৰ সামাজিক জীৱনৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ কেতবোৰ ছবি প্ৰতিফলিত হৈছে, - যিয়ে নাটকখন অন্য এক অলংকাৰ হৈ পৰিছে।

ৰাজনৈতিক কাৰণত মিত্ৰতা আদি স্থাপনত বয়-বস্তুৰ লগতে দেশৰ গাভৰুকো যে সেই সময়ত আদান-প্ৰদান কৰা হৈছিল—— প্ৰথমতে সেই কথাই নাটকখনত ধৰা পৰে। মণিপুৰৰ কুঁৱৰী নুমলী, সুমলী, কুমলী কছাৰী ৰজাৰ জৰিয়তে আহোম ৰজাৰ ওচৰলৈ আহিবলগীয়া হৈছিল। এই কথাৰ বাবেই বিদ্ৰোহী নাৰী নুমলীৰ মনত পুৰুষ-বিদ্বেষ ভাব গঢ়ি উঠিছিল। সেইবাবেই বোধকৰোঁ নাট্যকাৰে যথাৰ্থতে নুমলীৰ মুখত এই বাক্যষাৰি দি সমকালীন জীৱনৰ ছবি ফুটাই তুলিছে—

"তিৰোতা যেন বেপাৰত বেচা পণ্যহে।" বিদ্ৰোহ হ'লেও পুৰুষে যে নাৰীক হীন বুলি ভাবিছিল এয়াই যেন তাৰ অন্যতম প্ৰমাণ। তুলাদৈয়ে কৈছে, — "তিৰোতা যে পুৰুষ অধীন।" এই কথা বিহুৰাম আৰু মনচোকা নামৰ চৰিত্ৰ দুটিৰ কথোপকথনৰ মাজতো ধৰা পৰিছে।

ঈশ্বৰ বিশ্বাস আৰু অন্ধবিশ্বাসৰ ছবিও নাটখনত প্ৰতিফলিত হৈছে। কছাৰীসকলে বা নগাসকলে আহোমসকলক দেওঁ মানুহ বুলি ভবা, কছাৰীয়ে নিজৰ ৰাজ্যক গোঁসানীয়ে দিয়া বুলি ভবা, আহোমে নিজৰ দেৱতাৰপৰা ৰাজকাৰ্য পোৱা বুলি ভবা কথাবোৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত ভিন্ন সময়ত প্ৰকাশ পাইছে। যুদ্ধলৈ ওলোৱাৰ আগেয়ে আহোমে কুকুৰা কাটি মঙ্গল চোৱা আদি কাৰ্যই ঈশ্বৰ বিশ্বাসৰ ধাৰণাটোকে প্ৰকট কৰে।

নাম-গুণৰ মাজেৰে সমকালীন বৈষ্ণৱ ভক্তিৰ প্ৰভাৱযুক্ত সমাজখনো নাটখনিত প্ৰকাশিত হৈছে। তেনেদৰে, আহোমৰ হাতলৈ ৰাজ্য যোৱাত পলাই ফুৰিব লগীয়া হোৱা তুলাদৈক নাজল-নামল অৱস্থাত পাই সাধাৰণ মানুহবোৰে

ভূতে ধৰা বুলি বিহলঙনীৰে জাৰিবলৈ লোৱা, ভোট জলকীয়া গুজি দিব খোজা আদি কাৰ্যত সমকালীন অসমীয়া সমাজৰ অন্ধবিশ্বাসৰ ছবি প্ৰকাশ কৰিছে।

সমকালীন সময়চোৱাত মানুহৰ জ্ঞান শিক্ষাৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ পাইছে ৪ৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ পটত। বৰচেউতীয়া, দলৈ আৰু ব্ৰাহ্মণৰ মাজত হোৱা কথাবতৰাত নানান গ্ৰন্থ-শাস্ত্ৰৰ কথা উল্লেখ আৰু সেইবোৰৰপৰা মানুহে লোৱা শিক্ষা-সংস্কাৰৰ কথা অনুমান কৰিব পৰা যায়। নাৰীয়েই হওক বা পুৰুষেই হওক দুষ্টৰপৰা মানুহৰ, দেশৰ ক্ষতি হয়। "তিৰীয়ে পুৰুষে হ'বা একে মতি। তেবেসে সিজিব হৰিত ভকতি" বুলি সজ্জনৰ সজ কথা দৃশ্যটিত কোৱাটো পৰিলক্ষিত হয়।

সমকালীন সময়ৰ ৰাজনৈতিক ব্যৱস্থাৰ লগতে মানুহৰ যাতায়াতৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহাৰ হোৱা ঘোঁৰা, নাও আদিৰ কথা নাটকখনিত উল্লিখিত হৈছে। তেনেদৰে নুমলী কুঁৱৰী অথবা নৃত্যাঙ্গনাসকলৰ নৃত্য-গীত সংযোজনাৰ মাজেদি সেই সময়ৰ ৰাজকীয় ক্ষেত্ৰখনৰ লাহ-বিলাহ বা আমোদ-প্ৰমোদৰ চিত্ৰকে দাঙি ধৰে।

(ঙ) নাৰীমুক্তি চেতনাৰ প্ৰকাশ ঃ

পুৰুষতান্ত্ৰিক সমাজব্যৱস্থাত নাৰী অৱদমিত হয় আৰু নাৰীয়ে অধিকাৰ সাব্যস্তৰ প্ৰতি আগ্ৰহান্বিত হয়। আহোমৰ ৰাজত্ব কালত বহুকেইগৰাকী নাৰীৰ উত্থান লক্ষ্য কৰা যায়। কিন্তু তেওঁলোকৰ উত্থানৰ কাৰণ একমাত্ৰ পুৰুষবিদ্বেষ বা পুৰুষতান্ত্ৰিকতাৰ বিৰুদ্ধে হোৱা বিদ্ৰোহ নহয়। 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকত নাট্যকাৰে নুমলী চৰিত্ৰৰ মাজত পুৰুষৰ প্ৰতি বিদ্বেষৰ ভাব ৰোপণ কৰিছে। তাৰ মাজেদিয়েই মুক্তি-প্ৰৱণতাৰ ৰেঙণি এটি প্ৰকাশ পাইছে।

ৰাজনৈতিক উদ্দেশ্যত নিজক আনৰ হাতত সমৰ্পিত হোৱাতো নুমলীয়ে সহজভাৱে ল'ব পৰা নাই। মনৰ বিপক্ষে জোৰ কৰি অনা কাৰ্যক নুমলীয়ে গৰিহণা দি তাৰ বাবে নিজৰ পিতৃ-ভ্ৰাতৃক কঠুৱা আৰু স্বৰ্থান্বেষী বুলিছে। এই কাৰ্যৰ বাবেই তেওঁ পুৰুষৰ প্ৰতি বিষোদগাৰ প্ৰকাশ কৰিছে — ".......পুৰুষ ইমান কঠুৱা। নিজৰ স্বাৰ্থৰ বাবে সকলো দয়া-মমতা, স্নেহ বিসৰ্জন দিব পাৰে।" ইয়াৰ পিছ মুহূৰ্ততে নুমলীয়ে যিষাৰ কথা কৈছে সেইষাৰ কথাই নুমলীক নাৰীৰ সম অধিকাৰ বিচৰা প্ৰবক্তা ৰূপত উপনীত কৰাইছে — "পুৰুষৰ আসনত তিৰোতা বহিলে পুৰুষে কি কৰিব?"— কথাষাৰ নিতান্তই সাধাৰণ হ'লেও তাৰ মাজেদি ব্যঞ্জিত হোৱা ভাবধাৰাত পুৰুষ-বিদ্বেষতকৈও কিন্তু পুৰুষৰপৰা পৰিত্ৰাণ পোৱাৰ আকাঙ্ক্ষাহে লুকাই আছে।

জন্মভূমি ৰক্ষাৰ বাবে প্ৰয়োজন হ'লে তৰোৱাল ধৰিব, কিন্তু মনৰ কথা নুবুজি অচিন দেশৰ অজান পুৰুষলৈ পণ্য দ্ৰব্যৰ দৰে দি পঠিওৱা কথাটিত

নুমলীয়ে অনুভৱ কৰিছে নাৰী যেন পুৰুষৰ পুতলাহে। পুৰুষৰ বিনে তিৰোতাৰ জীৱন মিছা বুলি ভবা কথাষাৰ নুমলীয়েহে ভুল বুলি প্ৰমাণ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব। নুমলীৰ এই ধৰণৰ বক্তব্য প্ৰকাশিত হৈছে প্ৰথম অংকৰ তৃতীয় পটত। পুৰুষক দেখিলেই চকুত জুই জ্বলা নুমলী কুঁৱৰীৰ চেতনা অকল বিদ্ৰোহী চেতনাই নহয়, যুগ যুগ ধৰি পুৰুষতান্ত্ৰিক সমাজত অৱদমিত হৈ অহা নাৰীৰ মুক্তিৰ আখৰাহে। কবিয়ে তিৰোতাক কোমলাঙ্গী বুলিব পাৰে, কিন্তু নুমলীৰ দৃষ্টিত তিৰোতাৰ মন শিলতকৈ গধুৰ , সাগৰতকৈ গহীন আৰু বজ্ৰতকৈও টান।

পুৰুষ-বিদ্বেষেই নাৰী মুক্তি নহয়। কিন্তু পুৰুষৰদ্বাৰা লাঞ্ছিত হোৱা নুমলীয়ে পুৰুষক চকু পাৰি দেখিব নোৱাৰা হ'ল। শক্তি পায়েই নুমলীয়ে পুৰুষক নগুৰ-নাকতি কৰিব বিচাৰলে। এই কাৰ্যই নাৰীমুক্তিৰ চেতনাক প্ৰকাশ কৰা নাই। কিন্তু এই পুৰুষ-বিদ্বেষ ভাব জন্ম দিয়া আৰু পুৰুষৰ অন্যায়ৰপৰা ওলাই অহাৰ মানসিকতাই নাৰীমুক্তি চেতনাক প্ৰকাশ কৰে। স্বৰ্গদেৱে কছাৰী কোঁৱৰক শৰণীয়া ৰজা পাতি পঠিয়াই দিয়া কাৰ্যত এগৰাকী প্ৰেমিকা হিচাপে নুমলীয়ে অপমানবোধ কৰিছে। বতাহীয়ে এই সময়ত এষাৰ কথা কৈছে,—-

"আই কুঁৱৰী, পুৰুষত বিশ্বাস নাই। ভোমাৰাৰ দৰে এটা ফুল পালে আনটো ফুল পাহৰে।" প্ৰেম-প্ৰীতি বিশ্বাস সকলোৰে প্ৰতি নুমলীৰ অনাস্থা আহিছে আৰু তাৰ ফলশ্ৰুতিত পুনৰ প্ৰতাৰিত নহ'বৰ বাবে বিহৰা বিলত আত্মজাহ দিছে।

নুমলীৰ মৃত্যুৰেও পুৰুষৰ অবিচাৰ, অপমান-অৱহেলা আৰু বিশ্বাসঘাতকতাৰ বিৰুদ্ধে বিষোদগাৰ প্ৰকাশ কৰিলে। নুমলীৰ মৃত্যুৰে নহয়, পুৰুষতান্ত্ৰিক সমাজৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰত্যাহ্বানেহে নাৰী মুক্তিৰ চেতনাক নাটকখনত উপস্থাপন কৰিছে।

নাটকখনৰ ভূমিকা লেখক ড° অৰুণ চন্দ্ৰ ভূঞাই উল্লেখ কৰিছে- "পুৰুষকেন্দ্ৰিক সমাজ-ব্যৱস্থাৰ প্ৰতি এয়া এক প্ৰত্যাহ্বান। নাৰী মুক্তি আন্দোলনৰ নুমলী হ'ল দোকমোকালিৰ 'ফেৰেংগাদাওজনী'।"

(চ) ভাষা আৰু সংলাপ ঃ

সংলাপেই হৈছে নাটকৰ ভাষা। সংলাপেই নাটকীয় কহিনীক গতি প্ৰদান কৰে। চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিও সংলাপৰ যোগেদিহে নাটকত জীৱন্ত হৈ উঠে। যদিও সংলাপক নাট্য-সমালোচকসকলে কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ পিছতহে স্থান দিছে তথাপি এই সংলাপ নাটকৰ অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান। সংলাপ সেয়েহে অৱস্থা অনুযায়ী, চৰিত্ৰৰ সমগ্ৰ সত্বাৰ অভিব্যক্তি হোৱাকৈ ৰচিত হ'ব লাগে। তাতেই নাটকৰ সাৰ্থকতা।

'নুমলী কুঁৱৰী' ঐতিহাসিক নাট। এইখন নাটকত সংলাপ ৰচনাত নাট্যকাৰৰ কৃতিত্ব লেখত ল'বলগীয়া। পৌৰাণিক নাটকৰ দৰে দুই-এক ঐতিহাসিক নাটকত ছন্দময়ী সংলাপ দিয়া দেখা যায় যদিও গদ্যইহে ঘটনাপ্ৰধান ঐতিহাসিক নাটকৰ উপযুক্ত মাধ্যম বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মত প্ৰকাশ কৰি গৈছে।[৪]

বীৰৰস প্ৰধান 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকত নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ অনুযায়ী গদ্যধৰ্মী সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰি নাটকখনৰ মান বঢ়াই তুলিছে। স্পষ্টতা আৰু চুটি চুটি বাক্য নুমলী কুঁৱৰী নাটকৰ সংলাপৰ এটা বৈশিষ্ট্য। পাতনি দৃশ্যত নুমলী কুঁৱৰীৰ মুখত দিয়া এটি সংলাপে তাকেই প্ৰমাণ কৰে, —

"বিয়া হ'লে নিজৰ দেশত, পৰৰ ৰাজ্যত নহয়। মহাৰাজক কাকুতি কৰিলো। মিনতি কৰিলোঁ, মহাৰাজে মোৰ মনৰ কথা নুবুজিলে। পিতৃয়েই হওক, ভ্ৰাতৃয়েই হওক, পুৰুষ ইমান কঠুৱা।"

তেনেদৰে কনচেঙৰ মুখত দিয়া এই সংলাপ,—"স্বৰ্গদেৱ, দাস মৃত্যুলৈ সাজু। ইন্দ্ৰবংশী আহোমৰ সিংহাসন ৰক্ষা কৰিবলৈ, এক কনচেং নহয়, — সহস্ৰ কনচেঙে প্ৰাণ দিব। মই বলীয়া নহওঁ। কাটক, কাটক স্বৰ্গদেৱ। কনচেঙৰ তেজে সিংহাসন ৰক্ষা কৰিব।

জতুৱা ঠাঁচ, যোজনা-পটন্তৰৰ ব্যৱহাৰ 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকৰ অন্যতম অলংকাৰ। খাপখাই যোৱাকৈ নাট্যকাৰে বতাহী চৰিত্ৰৰ মুখত এনে সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিছে,— 'সৰিয়হ জনম ধৰি বেতেৰি চেপালৈ ভয়,' 'তিনি চেঙা, তিনি বেঙা, তিনি কটা চাউলৰ ভাত। গাত ফটাকানি, হাতত খৰা কাচি, কোব মাৰি আনিলো পাত,' 'বুঢ়ী হলো, ঠেৰী হ'লো দাঁতত ধৰিলে পোকে আৰু জানো গাভৰু হ'ম, তামোল দিবহি লোকে।'

তেনেদৰে, মালীৰ মুখত— "নাই পো লনী, নাই পো ধনী, নাই পো মুখে নাই পো গোঁফে।"

ইঙ্গিতময়তা নাটকখনৰ কেবাটাও সংলাপত লক্ষ্য কৰিব পৰা যায়,- "বান্দৰৰ হাতত অস্ত্ৰ দিয়া হ'ল নে কি?"

তেনেদৰে উপমা আদি অলংকাৰৰ যথাযোগ্য প্ৰয়োগেও নাটকখনৰ সংলাপৰ জেউতি চৰাইছে,—"তিৰোতাৰ মন শিলতকৈ গধুৰ, সাগৰতকৈ গহীন, বজ্ৰতকৈও টান।" আকৌ — "........বৰচেউতীয়াক কচি কচি লোণ খাৱনি দি বুজালোহেঁতেন তিৰোতাৰ শাসন কি?" — এনে ধৰণৰ সংলাপে চৰিত্ৰৰ ভাবক যথাযোগ্য ৰূপত তুলি ধৰিব পাৰিছে।

বাক্যৰ প্ৰাসঙ্গিকতা অনুসৰি হ্ৰস্ব বা ক্ষিপ্ৰ সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নাটখনৰ সংলাপৰ অন্যতম সৌন্দৰ্য।

---

৪ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৮২

সংলাপৰ উপৰিও কেবাটাও গীতৰ সংযোজনে 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকখনৰ ভাষা-সৌন্দৰ্য অথবা ৰস সঞ্চাৰত এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিছে।

নাট্যকাৰে নগা চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত হেনা-ছচা অসমীয়া কথা প্ৰয়োগ কৰিছে যদিও সিয়ে চৰিত্ৰবোৰক সম্পূৰ্ণ মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। তেনেকৈ মণিপুৰী চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত দিয়া সংলাপো সম্পূৰ্ণ অসমীয়া হৈ ধৰা দিয়া কাৰণে চৰিত্ৰবোৰ যথাযোগ্য ৰূপত প্ৰকাশ লাভ কৰা বুলি একেবাৰে ক'ব নোৱাৰি।

'বদন বৰফুকন', 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ', বিদ্ৰোহী মৰাণ, 'বাহগড়ীয়া বুঢ়াগোঁহাই' আদি বুৰঞ্জীমূলক নাট ৰচনাৰে অসমৰ নাট্য-সাহিত্য চহকী কৰা নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ 'নুমলী কুঁৱৰী' এক বিশেষ সৃষ্টি। বুৰঞ্জীত কেৱল মাত্ৰ উল্লেখ থকা অথবা লোক কাহিনীত জীৱন্ত হৈ থকা এই চৰিত্ৰটিক কেন্দ্ৰ কৰি যথাযোগ্য যুক্তিবাদী ঘটনা উপস্থাপনেৰে নাট্যকাৰ ভূঞাই 'নুমলী কুঁৱৰী' ৰচনাৰে যি কৃতিত্ব দেখুৱালে সেয়া নিশ্চয়কৈ প্ৰশংসাৰ যোগ্য। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল, 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ কাহিনী-বিন্যাসত কল্পনা আছে, কিন্তু ক'তো কল্পনাৰ চিত্ৰই ইতিহাসক বিকৃত কৰা নাই, বিঘ্নিত কৰা নাই। বৰং ইতিহাসে পোহৰ নেপেলোৱা বহু ঠাইলৈ দৃষ্টি দি নাট্যকাৰে নিজৰ প্ৰতিভা, দক্ষতা আৰু ইতিহাস অধ্যয়নৰ গভীৰতাহে প্ৰমাণ কৰিলে। স্বদেশানুৰাগেই আন সকলো ঐতিহাসিক নাটকৰ নাট্যকাৰক অনুপ্ৰেৰণা যোগোৱাৰ দৰে নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাকো অনুপ্ৰাণিত কৰিছে। নহ'লে, ইতিহাসৰ গাম্ভীৰ্যৰে বিধৌত অথচ ছত্ৰে ছত্ৰে, ভাবে-ভাষাই অসম আৰু অসমীয়াৰ মাটিৰ আৰু মানুহৰ গোন্ধ থকা 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকখনৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হৈ নুঠিলহেঁতেন। ☐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য
- ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত জিলিঙনি
- ড° শৈলেন ভৰালী ঃ নাট্যকলাঃ দেশী আৰু বিদেশী
- ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী (সম্পা) ঃ অসমীয়া নাটকঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন
- ড° সূৰ্য কুমাৰ ভূঞা (সম্পাদক) ঃ কছাৰী বুৰঞ্জী, ১৯৮৪
- চেনেহী বেগম ঃ অসম বুৰঞ্জী
- নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা ঃ নুমলী কুঁৱৰী, ২য় সংস্কৰণ, ২০০৮

'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকৰ এটি বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা

সৰোজ মোহন দাস

. অসমীয়া নাটকৰ বিংশ শতিকাৰ ৩য় আৰু ৪ৰ্থ দশকৰ সময়ছোৱাত 'আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ স্বৰ্ণযুগ'ৰ শুভাৰম্ভ হয়। এইছোৱা সময়ত ৰচিত হোৱা অসমীয়া পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক নাটকৰ বাছকবনীয়া অৱদানে অসমীয়া নাটকৰ ভেটি মজবুত কৰি তোলে। এই সময়ছোৱাৰ অগ্ৰণী নাট্যকাৰসকল ভিতৰত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, নকুলচন্দ্ৰ ভুঞা, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ, বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা, প্ৰসন্ন চৌধুৰী, লক্ষীধৰ শৰ্মা আৰু কমলাকান্ত ভট্টাচাৰ্য অন্যতম। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ স্বৰ্ণযুগৰ অশা-নিৰাশাৰ দোক্‌মোকালিত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই কেৰাখনো পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটক ৰচনা কৰি নাট্য-সাহিত্যত চিক্‌মিকনিৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁ প্ৰায় ৪১ খন বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাটক ৰচনা কৰে আৰু ইয়াৰ পৰাই ৩০ খনমান নাটক প্ৰকাশিত হয়। অসমীয়া পৌৰাণিক নাট্যসম্ভাৰলৈ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ বৰঙণি সৰ্বাধিক। অৱশ্যে পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ পূৰ্বে তেওঁ ঐতিহাসিক নাটক ৰচনাতহে মনোনিৱেশ কৰিছিল। তেওঁ ৰচনা কৰা ঐতিহাসিক নাটকৰ ভিতৰত 'কনৌজ কুঁৱৰী' (১৯২৩) প্ৰথম আৰু এইখনৰ পাছতে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পূৰ্বে 'ছত্ৰপতি শিৱাজী' (১৯৩৭) ৰচনা কৰে। প্ৰথম পৌৰাণিক নাটক 'বেউলা' প্ৰকাশিত হয় ১৯৩৩ চনত। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী কালৰ 'বীৰাঙ্গনা' (১৯৫২), 'টিকেন্দ্ৰজিৎ' (১৯৫৯)' ৰচনা কৰে।

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাৰ ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ লগতে নকুলচন্দ্ৰ ভুঞাৰ অৱদানো লেখত ল'বলগীয়া। নাট্যকাৰ হিচাপে অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা আৰু নকুলচন্দ্ৰ ভুঞা সমসাময়িক বুলি ক'ব পাৰি। হাজৰিকাৰ 'কনৌজ কুঁৱৰী' ৰচনাৰ এবছৰ পাছতে নকুলচন্দ্ৰ ভুঞাই 'জেৰেঙাৰ সতী' (১৯২৪) ৰচনা কৰে। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচনা কৰা 'জেৰেঙাৰ সতী'ত ল'ৰাৰজাৰ দম্ভ আৰু একচিত্ত ভাবৰ কাহিনীবস্তু এটিয়ে ঠাই পাইছে। অৱশ্যে এইখন নাটকত সকলো নাটকীয় গুণৰ সমাহাৰ হোৱা নাই। সেইবাবে 'জেৰেঙাৰ সতী'ক নাটক নুবুলি নাটকীয় দৃশ্যৰ সমাবেশ বুলিহে কব পাৰি।

নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাৰ 'বদন বৰফুকন' (১৯২৪), চন্দ্ৰকান্ত সিংহ (১৯৩৮) আৰু 'বিদ্ৰোহী মৰাণ' (১৯৩৮) উল্লেখযোগ্য ঐতিহাসিক নাটক। অসমত ছশ বছৰীয়া আহোম ৰাজত্বৰ শেষ কালছোৱাত ৰাজবিষয়া তথা ডা-ডাঙৰীয়াসকলৰ ক্ষমতাৰ অৰিয়া অৰিয়ে ধ্বংসোন্মুখ পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিছিল। অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত অৰাজকতা, বিশৃংখলা আৰু জাতীয় আত্মহত্যাৰ ঘৃণনীয় ঘটনাৰে আহোম ৰাজত্ব পতনৰ পিনে আগবাঢ়ে। আহোম ৰাজত্বৰ পতনৰ পংকিলময় ঘটনা এইকেইখন নাটকৰ কাহিনীবস্তুত সংস্থাপিত হৈছে।

'বদন বৰফুকন' নাটকৰ কাহিনী হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'আহোম বুৰঞ্জী' আৰু লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'বেলিমাৰ' নাটকৰপৰা প্ৰধানকৈ আহৰণ কৰা হৈছে।[১] নিজ স্বাৰ্থসিদ্ধিৰ বাবে ঘিনাই ওৰফে বদন বৰফুকনে ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহক ক্ষমতাচ্যুত কৰিবলৈ ব্ৰহ্মদেশৰপৰা মান আনে। বদন বৰফুকনে দ্বিতীয়বাৰ গুৱাহাটীত বৰফুকন পদত অধিষ্ঠিত হোৱাৰপৰা মৃত্যুৰ সময়লৈকে গোটেই কালছোৱাৰ ঘটনাৱলী নাটকখনত সন্নিবিষ্ট হৈছে। পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঞি আৰু বদনচন্দ্ৰৰ ব্যক্তিগত সংঘৰ্ষই নাটকখনত প্ৰাধান্য পাইছে। মূল ঐতিহাসিক ঘটনাৰ আঁৰে আঁৰে সৰুগোহাঞি, ডেকাফুকন আৰু গোলাপী চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে এটি কাল্পনিক ত্ৰিভুজ প্ৰেমৰ চিত্ৰও অংকন কৰা হৈছে। এই তিনিওটা চৰিত্ৰ কাল্পনিক হ'লেও নাটকখনৰ অধিকাংশ চৰিত্ৰই ঐতিহাসিক আৰু ঐতিহাসিক ঘটনাক্ৰম অনুসাৰেই নাট্যবস্তুৰো ক্ৰমবিকাশ দেখুওৱা হৈছে।

বদন বৰফুকনৰ দৰে 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' নাটকৰো কাহিনীভাগ আহোম ৰাজত্বৰ অস্তাচলত সন্নিবিষ্ট হৈছে। নাটকখনৰ ঘাই সমল হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'আহোম বুৰঞ্জী'ৰপৰা সংগ্ৰহ কৰা হৈছে। তদুপৰি নাট্যকাৰৰ স্বকীয় কল্পনাপ্ৰসূত পৰিস্থিতিয়ে নাটকখনৰ ৰসঘন কৰি তুলিছে। সম্ভৱতঃ বুৰঞ্জীৰ নিৰস ঘটনা সৰস কৰি তোলাৰ অভিপ্ৰায়েৰে তেনে কৌশলৰ আশ্ৰয় লৈছে। 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ত আহোম ৰাজশাসনত মানসকলৰ টিঘিলঘিলনি আৰু অত্যাচাৰৰ বিভিন্ন দিশ উপস্থাপন কৰা হৈছে। 'বদন বৰফুকন'ৰ দৰে এইখন নাটকৰো নাট্যকাৰে চক্ৰধৰ, ৰহিলা আৰু জন্মি ডেকাফুকন, লীলা আইদেউৰ প্ৰণয়াত্মক চিত্ৰ অংকন কৰিছে। বদন বৰফুকনৰ দৰে চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰো ট্ৰেজিক পৰিণতি লক্ষ্য কৰা যায়।

'বিদ্ৰোহী মৰাণ' নাটকৰ প্লট নিৰ্মাণ কৰা হৈছে আহোম ৰজা লক্ষীসিংহৰ ৰাজত্বকালত (১৭৬৯-৮০) সংঘটিত হোৱা মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ ঘটনাছোৱাক

---

১ হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য, অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি, ১৯৭০, পৃষ্ঠা-৩০৭

কেন্দ্ৰ কৰি। ৰজা লক্ষীসিমহ ৰাজসিংহাসনত বহিয়ে অত্যাচাৰী হোৱাত বিদ্ৰোহৰ সূত্ৰপাত হয়। মোৱামৰীয়া মহন্ত চতুৰ্ভুজ নাহৰখোৱা আৰু ৰাঘৱ মৰাণৰ নেতৃত্বত বিদ্ৰোহ তীব্ৰতৰ হৈ উঠাত মৰাণবিলাকেও সহযোগ আগবঢ়ায়। ফলশ্ৰুতিত লক্ষীসিংহই ৰাজপাত হেৰুৱাই বন্দী হয় আৰু সেই সুযোগতে নাহৰখোৱাৰ পুতেক ৰমাকান্তই ৰজা হয় যদিও লক্ষীসিংহই মগ্‌লৌ কুঁৱৰী কুৰঙ্গনয়নী আৰু আহোম বিষয়াৰ বুদ্ধি-চাতুৰ্যৰ জৰিয়তে পুনৰ ৰাজপাত লাভ কৰে। অসম বুৰঞ্জীৰ এই ঐতিহাসিক ঘটনাৰ লগত কাল্পনিকভাৱে কীৰ্তিচন্দ্ৰৰ অত্যাচাৰ সহিব নোৱাৰি নগাপাহাৰত ছদ্মবেশে লুকাই থকা চাও গোঁহাগ্ৰিঞ আৰু মোহনমালাৰ কন্যা ৰূপহীৰ হৃদয় বিদাৰক প্ৰনয়াত্মক কাহিনী উপস্থাপন কৰিছে। অৱশ্যে এনে কাল্পনিক কাহিনীৰ আঁৰত, অৰ্থাৎ চৰিত্ৰৰ পৰিকল্পনাত বেজবৰুৱাৰ 'বেলিমাৰ' নাটকৰ পিজৌ আৰু 'জয়মতী' নাটকৰ গদাপাণি চৰিত্ৰৰ প্ৰভাৱ পৰা বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

আহোম ৰাজত্বৰ মাজ কালছোৱাৰ কাহিনী সম্বলিত 'নুমলী কুঁৱৰী' (১৯৬৩) ভূঞাৰ প্ৰকাশিত চতুৰ্থ নাটক। 'নুমলী কুঁৱৰী' ঐতিহাসিক নাটক হ'লেও ইয়াৰ কাহিনীৰ বিস্তৃত বিৱৰণ বুৰঞ্জীত পাবলৈ নাই। বিশেষকৈ নাটকখনৰ নামভূমিকাত থকা নুমলীৰ চৰিত্ৰৰ উল্লেখহে বুৰঞ্জীত পোৱা যায়; নাটকীয় কাহিনীত সন্নিৱিষ্ট হোৱাৰ দৰে নুমলী চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণ বা বৰ্ণনা বুৰঞ্জীৰ পাতত পোৱা নাযায়। অতি কল্পনাপ্ৰসূতভাৱে নাট্যকাৰে নুমলীৰ চৰিত্ৰৰ বুৰঞ্জীৰ বাস্তৱতা ফুটাই তোলাত চৰিত্ৰটো আকৰ্ষণীয় হৈ পৰাৰ উপৰিও নাটকখনে বুৰঞ্জীৰ গভীৰতা অটুট ৰাখিব পাৰিছে।

'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ কাহিনী সংস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে দুটা উৎসৰ ওপৰত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিছে। অসম বুৰঞ্জীত গৰমা কুঁৱৰী আৰু নুমলী কুঁৱৰী নামৰ নৃত্যাঙ্গনা কুঁৱৰীৰ উল্লেখ পোৱা যায়। অৱশ্যে গৰমা কুঁৱৰী আৰু নুমলী কুঁৱৰী এজনী নে দুজনী নৃত্যাঙ্গনা গাভৰু সেই সম্পৰ্কে ভিন্ন মত পোৱা যায়। ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ মতে, গৰমা কুঁৱৰী আৰু নুমলী কুঁৱৰী সম্ভৱতঃ একেটা চৰিত্ৰই।[২] গৰমা কুঁৱৰীৰ পূৰ্ববুৰঞ্জী ইতিহাসৰ পাতত সন্নিৱিষ্ট হৈ আছে। প্ৰাপ্ত তথ্য মতে, গৌৰ দেশৰ ৰজাৰ দুহিতা গৰমা কুঁৱৰী কমতাপুৰৰ ৰজা নীলাম্বৰৰ পত্নী আছিল। গতিকে গৰমা কুঁৱৰী ইতিহাস আশ্ৰিত এটা সুকীয়া চৰিত্ৰ বুলি ক'ব পাৰি। আনহাতে, ইতিহাস আশ্ৰিত নুমলী কুঁৱৰী চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে কল্পনাৰ সহায়েৰে সজীৱ-সপ্ৰাণ কৰি নাট্য-কাহিনীত উপস্থাপন কৰিছে। 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰত এইটো

---

[২] সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ১৯৮৬, পৃষ্ঠা- ২৫৭

প্ৰথম উৎস বুলি ক'ব পাৰি। আনহাতে, সেইসময়ত লোকসাধাৰণৰ মাজত নুমলী কুঁৱৰীক লৈ এটা লৌকিক প্ৰবাদ প্ৰচলিত হৈ আছিল।[৩] নাট্যকাৰ নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাই ক্ষেত্ৰ অধ্যয়ন আৰু বিভিন্ন বুৰঞ্জীপুথি অধ্যয়নৰ জৰিয়তে নুমলী কুঁৱৰী সম্পৰ্কে এটি প্ৰবন্ধ ৰচনা কৰে। বুৰঞ্জীবিদ বেণুধৰ শৰ্মাই ভূঞাৰ মতক সমৰ্থন কৰে আৰু তেতিয়াই নাট্যকাৰে নুমলী কুঁৱৰীৰ ওপৰত নাটক ৰচনাৰ পৰিকল্পনা কৰে। নাট্যকাৰৰ মতেও গৰমা কুঁৱৰী আৰু নুমলী কুঁৱৰী দুটা ভিন্ন চৰিত্ৰ। মুঠৰ ওপৰত নাটকখনৰ কাহিনীভাগ বুৰঞ্জীৰপৰা আহৰণ কৰা হ'লেও ইতিহাসে ইয়াত সমলহে যোগাইছে। কেৱল কাহিনীৰ জঁকাটো আৰু কেইটামান চৰিত্ৰহে বুৰঞ্জীত উল্লেখ পোৱা যায়। নাট্যকাৰে বুৰঞ্জীভিত্তিক নাটকৰ মৌলিক দাবীৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি কাহিনীৰ উপস্থাপনা আৰু চৰিত্ৰসমূহ জীৱন্তৰূপ দিবলৈ প্ৰয়োজনীয় কল্পনা আৰু অন্তৰ্দৃষ্টিৰ সহায় লৈছে।

কাহিনী :

অসম বুৰঞ্জীত মানৰ আক্ৰমণ এক উল্লেখযোগ্য ঘটনা হিচাপে চিহ্নিত হৈছে। পঞ্চদশ শতিকাত মানসকলে মণিপুৰ ৰাজ্যৰ ওপৰত সঘন আক্ৰমণ চলায়। মণিপুৰৰ ৰজাই মানৰ আক্ৰমণৰপৰা পৰিত্ৰাণ পোৱাৰ বাবে আহোম ৰজাৰ সহায় বিচাৰি উপঢৌকন স্বৰূপে তিনিগৰাকী ৰাজকন্যা সুমলী, নুমলী আৰু কুমলীক কটকীৰ হাতত আহোম ৰজালৈ পঠিয়াই দিয়ে। বাটতে কছাৰী কটকীয়ে সিহঁতক পাই কছাৰী ৰজাৰ ওচৰলৈ লৈ আহে। সেই সুযোগতে কছাৰী ৰজা ডেৰচোংফাই সুমলী আৰু কুমলীক ৰক্ষিতাৰূপে ৰাখি থয়। সেই সময়তে কুঁৱৰী নুমলীৰ প্ৰতি কছাৰীৰ ডেকাৰজাৰ প্ৰেমৰ তীব্ৰ অনুৰাগ জন্মি তাইৰ সংগ লাভৰ বাবে ব্যাকুল হৈ পৰে; কিন্তু পুৰুষ-বিদ্বেষী নুমলীয়ে ডেকাৰজাৰ প্ৰেম প্ৰত্যাখ্যান কৰে। তেনেতে আহোম আৰু কছাৰীৰ মাজত যুদ্ধ হয়। সেই যুদ্ধত কছাৰীয়ে আহোমক পৰাভূত কৰে। কছাৰীৰ হাতত আহোমৰ পৰাজয়ৰ পাছত আহোম ৰজা চুহুংমুঙে কনচেঙক সেনাপতি আঁতৰাই ফ্ৰাচেংমুঙক সেনাপতি পাতে। ফ্ৰাচেংমুঙ সেনাপতি হোৱাৰ পাছত আহোম-কছাৰীৰ পুনৰ যুদ্ধ হয় আৰু সেই যুদ্ধত কছাৰী ৰজা ডেৰচোংফা, ডেকাৰজা নিহত হয় আৰু তেতিয়া কছাৰী ৰাজ্য আহোমৰ অধীন হৈ পৰে। আহোম ৰজাই যুদ্ধক্ষেত্ৰত নুমলী কুঁৱৰীক পাই লৈ আহে আৰু ৰাজচ'ৰাত নুমলীৰ গাত-নৃত্য-সৌন্দৰ্য উপভোগত মত্ত হৈ পৰে। ৰজাই এনেদৰে ৰাজকাৰ্যলৈ পিঠি দি ছমাহ কাল প্ৰেম মায়াজালত তন্ময় হৈ পৰাত বিষয়াসকলৰ

---

[৩] দ্ৰষ্টব্য : 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ 'নাট্যকাৰৰ আগকথা'ত কাহিনীৰ উল্লেখ পোৱা যায়।

মাজত অসন্তুষ্টিৰ সৃষ্টি হয়। নুমলীয়ে সুযোগ বুজি ৰজাক প্ৰেম মদিৰা পাণ কৰোৱাই লেতুসেতু কৰা কাৰ্যত নুমলীৰ প্ৰতিও আহোম বিষয়াসকল খড়গহস্ত হৈ পৰে। সেই সুযোগতে কন্‌চেঙে বলীয়াৰ বেশেৰে নাচঘৰত জুই জ্বলাই দিয়ে। ঘটনাৰ আকস্মিকতাত ৰজা চুহুংমুঙৰ হতচকিত হৈ পৰে যদিও কন্‌চেঙৰ এনে কাৰ্যই তেওঁক সিংহাসনৰ দায়িত্বৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে। ইয়াৰ পিছত আহোম ৰজাই বিষয়াসকলৰ পৰামৰ্শ মতে কছাৰী ৰাজ্যৰ ভিতৰুৱা কথাবিলাক পৰিচালনা কৰাৰ দায়িত্ব নুমলীৰ ওপৰত ন্যস্ত কৰে। নুমলীয়ে ক্ষমতা লাভ কৰি মদগৰ্বী আৰু অত্যাচাৰী হৈ পৰে। নুমলীৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা আৰু অত্যাচাৰৰপৰা মুক্তি পোৱাৰ বাবে বিষয়াসকলে ৰজাৰ ওচৰ চাপে আৰু আহোম ৰজাই নুমলীক ৰাজ্যলৈ আনি কছাৰী কোঁৱৰ এজনক নিৰ্ভয় নাৰায়ণ নাম দি 'থাপিত সংস্থিত' ৰজা পাতে। এই কথাত ৰাণী নুমলী অপমানবোধ কৰি চৰম ক্ৰোধত তীব্ৰ বেগেৰে ঘোঁৰা চেকুৰাই বিহৰা বিলত জাপ দি আত্মহত্যা কৰে।

নাটকখনৰ দ্বিতীয় অংকত (দ্বিতীয় পট) ধনশিৰিৰ পাৰত এহাল কছাৰী ডেকা-গাভৰু মনচোকা আৰু ৰংকলীৰ উপকাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে। মনচোকা-ৰংকলীৰ উপকাহিনীয়ে নাটকৰ অগ্ৰগতিত সহায় নকৰিলেও প্ৰেম-প্ৰীতি, স্নেহ-মমতা আদি কোমল বৃত্তিবোৰৰ সফল প্ৰতিফলন দেখুৱাব পাৰিছে। তৃতীয় অংকত (দ্বিতীয় পট) মনচোকা-বিহুৰামৰ কথোপকথনৰ জৰিয়তে নৃত্যাঙ্গনা হিচাপে নুমলীৰ পাৰদৰ্শিতা আৰু চতুৰতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়— "তাইৰ নাচোনত সেই সিংহহেন ৰজাটো ফেঁচু হৈ থাকে।" (পৃষ্ঠা- ৫৭) মনচোকা-ৰংকলী উপকাহিনীয়ে নাটকখনৰ সৌন্দৰ্য বৃদ্ধি কৰা বুলি ক'ব নোৱাৰি।

চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণ ঃ

বুৰঞ্জীমূলক নাটকত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ সহায়ত বুৰঞ্জীৰ অস্পষ্ট বা অপৰিস্ফুট ঘটনাক উজ্জ্বল বা স্পষ্ট কৰিবলৈ স্বকীয় ৰহণ যিদৰে সংযোগ কৰে, সেইদৰে বুৰঞ্জীত নামমাত্ৰ উল্লেখিত অস্পষ্ট, অনুজ্জ্বল আৰু গৌণ দিশক উজ্জ্বল কৰি তোলাৰ ক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰে স্বকীয় স্বাধীনতাৰ সুযোগ ল'ব পাৰে। এনে সুযোগৰ সদ্ব্যৱহাৰ কৰি নাট্যকাৰে 'নুমলী কুঁৱৰী'ৰ চৰিত্ৰাংকনত পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাব পাৰিছে।

নাটকখনত আৰম্ভণিৰপৰা শেষ দৃশ্যলৈকে নুমলীৰ চৰিত্ৰটোৱে অধিক প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। আৰম্ভণি দৃশ্যতেই নুমলীক সৌন্দৰ্যপ্ৰিয়, স্বদেশীপ্ৰেমী আৰু বিদ্ৰোহিনী ৰূপত উপস্থাপন কৰি আকৰ্ষণ বৃদ্ধি কৰিছে। মণিপুৰৰ ৰজাই তাইৰ মনৰ বিপক্ষে জোৰকৈ আহোম ৰজাৰ ৰক্ষিতাৰূপে পঠিয়াই দিয়াত তাই বিদ্ৰোহিনী হৈ পৰিছে। তাই জন্মভূমিক ভাল পায়। জন্মভূমিৰ বাবে তাই যুদ্ধ কৰিবলৈকো

কুণ্ঠাবোধ নকৰো সেইবুলি দেশ ৰক্ষাৰ অছিলা লৈ নিজকে পণ্য সামগ্ৰীৰূপে আনৰ ওচৰত তাই আত্মসমৰ্পণ কৰিবলৈ নিবিচাৰে। তাই পুৰুষ বিদ্বেষী। তাই কোনো কাৰণতে পুৰুষক বিশ্বাস নকৰে— "পিতৃয়েই হওক, ভাতৃয়েই হওক। পুৰুষ ইমান কঠুৱা। নিজৰ স্বাৰ্থৰ বাবে সকলো দয়া-মমতা বিসৰ্জন দিব পাৰে।"

নুমলীৰ প্ৰেম সম্ভীয়া নহয়। ডেকাৰজাই নুমলীক প্ৰেম নিবেদন কৰাত তাই ডেকাৰজাৰ প্ৰেমো হেলাৰঙে নেওচা দিছে— "এই ডেকা ৰজাটোক দেখিলে মোৰ ঘৃণা হয়, গাত বিচাই বৰলে ডাকে। পুৰুষ দেখিলেই মোৰ চকুত জুই জ্বলে। পুৰুষ! পুৰুষবোৰ যেন এটা ভয়ঙ্কৰ বনৰীয়া জন্তু।" ইফালে ৰজাৰ হুকুমো অমান্য কৰি ডেকা ৰজাক বিয়া কৰাবলৈ অমান্তি হোৱাৰ সময়তে বতাহীয়ে তাইক তিৰোতাৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে তীৰ্যক মন্তব্য কৰাত তাই কৈছে— " বিয়া নকৰিলেও মই তিৰোতা। ভুল নকৰিবা। মই প্ৰতিটো অণু-পৰমাণুতেই তিৰোতা। কিন্তু মই বিদ্ৰোহী তিৰোতা।"

নুমলীৰ চৰিত্ৰত বিদ্ৰোহিনী নায়িকাৰ প্ৰতিচ্ছবি স্পষ্ট ৰূপত ফুটি উঠিছে। আহোম ৰজাই তাইৰ সৈতে ছমাহ কাল ক্ৰীড়া-কৌতুক কৰি গোপনে আঁতৰি যোৱাত তাইৰ পুৰুষৰ প্ৰতি বিদ্বেষ দুগুণে চৰিছে। সেইবাবে কছাৰী ৰাজ্যৰ শাসনভাৰ পাই পুৰুষৰ ওপৰত পোটক তোলাৰ বাবে আৰম্ভ কৰিছে অত্যাচাৰ। আনকি সাধাৰণ প্ৰজাৰো তাইৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা উপজিছে। ফলত তাইৰ ক্ষমতাৰ অপপ্ৰয়োগৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ আৰম্ভ হ'ল। পৰিণতিত তাই ক্ষমতাৰপৰা অপসাৰিত হ'ব লগাত পৰিল। যি বিশ্বাস আৰু মৰমেৰে ৰজাই তাইক কছাৰী ৰাজ্যত প্ৰতিষ্ঠাৰ সুযোগ দিছিল, একমাত্ৰ মদগৰ্বী স্বভাৱৰ বাবে সেই বিশ্বাস আৰু মৰ্যাদা ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। তাই নিজৰ মতত অচল, তাইৰ মন শিলতকৈ গধুৰ, সাগৰতকৈ গহীন, বজ্ৰতকৈও টান। তাইৰ হৃদয়ত সংঘাতৰ বহ্নি এনেদৰে জ্বলিছিল যে আত্মগ্লানি সহিব নোৱাৰি শেষত তাই আত্মহত্যা কৰিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল।

নুমলীৰ চৰিত্ৰৰ আকৰ্ষণীয় দিশ হ'ল- অপূৰ্ব নৃত্য-ভঙ্গীমাৰে আহোম ৰজা এজনক বশ কৰিব পৰা ক্ষমতা। নাটকখনত নুমলীৰ চৰিত্ৰটোৱে আৰম্ভণিৰেপৰা শেষলৈ কৌতূহল অব্যাহত ৰাখিব পৰাত চৰিত্ৰটোৰ মহত্ব তাতেই ফুটি উঠিছে।

এগৰাকী নৃত্যাঙ্গনা আৰু স্বামীভক্তি পৰায়ণা নাৰী হিচাপে নুমলীৰ চৰিত্ৰৰ আন এটি আকৰ্ষণীয় দিশ। দেৱৰাজ ইন্দ্ৰই স্বৰ্গপুৰীত মেনকা, উৰ্বশীৰ গীত-নাচত বিভোৰ হোৱাৰ দৰে ৰজা চুহুংমুঙক নুমলীয়ে নৃত্য-গীতৰ মাজেদি স্বৰ্গসুখ দিব পৰাটো তাইৰ চৰিত্ৰৰ কৃতিত্ব- "নুমলী, তোমাৰ সান্নিধ্যত এই মধুময়, গীত - নাচত মই যেন ইন্দ্ৰপুৰীত আছোঁ।" (পৃষ্ঠা- ৬৭) নুমলীৰ চৰিত্ৰত এগৰাকী স্বামীভক্তি পৰায়ণা নাৰীৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ পাইছে। আহোম ৰজাৰ ৰাণী হ'বলৈ পাই তাইৰ

হেঁপাহ পূৰ্ণ হ'ল যদিও তাইৰ প্ৰাণ-প্ৰিয়তম স্বৰ্গদেৱ গোপনে আঁতৰি যোৱাত তাই বেজাৰত ভাগি পৰিছে- "মোৰ প্ৰাণ প্ৰিয়তম স্বৰ্গদেৱ গ'ল। মোক ভাল পাইছিল, ইমান মৰম কৰিছিল, ইমান আদৰ কৰিছিল। মই প্ৰাণ ভৰি সেৱা কৰিছিলো। পতিয়েই পৰম গুৰু, সেই ভাব মনলৈ আহিছিল"।

নুমলীৰ চৰিত্ৰত প্ৰতিবাদী নাৰীৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশ পাইছে। পুৰুষশাসিত সমাজত নাৰীৰ অধিকাৰ বিচাৰি, ন্যায় বিচাৰি তাই যি বিদ্ৰোহৰ সূত্ৰপাত ঘটালে, সিয়ে চৰিত্ৰটিক নাৰীমুক্তিৰ প্ৰবক্তা ৰূপত অৱতীৰ্ণ কৰাইছে। পুৰুষৰ দৰে নাৰীৰো যে শক্তি আছে, শাসন কৰাৰ ক্ষমতা আছে, তাকেই নুমলীয়ে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱাইছে— 'মই নুমলী কুঁৱৰী, নুমলীৰ আগত পুৰুষে সাষ্টাঙ্গে প্ৰনাম কৰিব লাগিব। তিৰোতাৰো যে শক্তি আছে। তিৰোতাই যে শাসন কৰিব পাৰে।"

চুহুংমুঙ্গ ঃ

আহোম ৰজা চুহুংমুঙ্গ ওৰফে স্বৰ্গনাৰায়ণ এগৰাকী বিচক্ষণ আৰু প্ৰজাৰঞ্জক ৰজা আছিল। নাটকখনত চুহুংমুঙ্গ দেশপ্ৰেমিক, সময় সচেতন, গুণগ্ৰাহী আৰু প্ৰেমিক হিচাপে ফুটি উঠিছে। কছাৰীৰ হাতত কন্‌চেউ সেনাপতি যুদ্ধত পৰাস্ত হোৱাৰ পাছত দেশৰ সুৰক্ষাৰ স্বাৰ্থত নতুন সেনাপতি নিযুক্তিৰ বাবে বিষয়াসকলৰ লগত আলোচনা কৰিছে। দেশৰ স্বাৰ্থৰ বাবে ব্যক্তিগত আক্ষেপ বাদ দি ফ্ৰাচেংমুঙ্গক সেনাপতি নিযুক্তি দিছে— "তুমি দেশখনৰ আজি পৰম বন্ধু, দেশখনৰ তুমি সুযোগ পুত্ৰ। দেশ-মাতৃকাৰ সেৱাত আত্মনিয়োগ কৰা।"

ৰজাৰ মনত সকলোতকৈ দেশৰ স্বাৰ্থ অতি ওপৰত। সেইবাবে অতি কৌশলেৰে কছাৰীৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হ'বলৈ সেনাপতি প্ৰমুখ্যে বিষয়াসকলক পৰামৰ্শ দি যুদ্ধৰ প্ৰতি উদ্বুদ্ধ কৰি তুলিছে। ৰজাই আশা কৰা মতে ফ্ৰাচেংমুঙ্গে কছাৰীক যুদ্ধত পৰাস্ত কৰাৰ পাছত এনে কৃতিত্বৰ বাবে ফ্ৰাচেংমুঙ্গক বীৰোচিত সন্মান প্ৰদান কৰা কাৰ্যত ৰজাৰ মহানুভৱতা প্ৰকাশ পাইছে। এজন বিচক্ষণ ৰজা চুহুংমুঙ্গ জনাজাত হ'লেও নুমলীৰ সান্নিধ্যৰ পিছত ৰজাৰ চৰিত্ৰৰ অস্বাভাৱিক পৰিবৰ্তন ঘটিছে। নুমলীৰ ৰূপ-যৌৱন, নৃত্য-গীতত মোহাচ্ছন্ন হৈ ৰজাই ৰাজকাৰ্যলৈ পিঠি দিছে। নুমলীৰ সান্নিধ্যত ইন্দ্ৰপুৰীৰ সুখ অনুভৱ কৰিছে— "সাৰ্থক মোৰ জীৱন যৌৱন। এনে মধুৰ আলিঙ্গন! প্ৰেমৰ পৰশন! মই, মই নন্দনত! নহয়, নহয়! মোৰ প্ৰেমময়ী বুকুৰ আবেশত!"

ইফালে ছমাহ কাল নুমলীৰ প্ৰেম-আলিঙ্গনত মচ্‌গুল হৈ ৰাজকাৰ্যলৈ পিঠি দিয়াত ৰজাৰ সম্বিত ঘুৰাই অনাৰ বাবে কন্‌চেউ গোহাঁইয়ে নাচঘৰত জুই জ্বলাই দিয়ে। কন্‌চেউৰ এনেকুৱা কাৰ্যই ৰজাক সিংহাসনৰ দায়িত্ব সোঁৱৰাই দিয়াত

কন্‌চেউক পুৰস্কৃত কৰিছে— "ধন্য, ধন্য বীৰ কন্‌চেউ। তুমি দেশভক্ত, ৰাজভক্ত আৰু মোৰ পৰম প্ৰিয়তম। লোক পুৰস্কাৰ। সপোনত আছিলোঁ। মই যে ৰজা, মই যে দেশৰ বাবে দায়ী সোঁৱৰাই দিলা।"

ৰজা হিচাপে চুহুংমুঙ্গ নিঃস্বাৰ্থ। নুমলীৰ সৈতে থকা ৰজাৰ সম্পৰ্কৰ কৃতজ্ঞতাৰ চিনস্বৰূপে কছাৰীৰ 'ভিতৰুৱা কথাবিলাক' পৰিচালনা কৰাৰ দায়িত্ব দিছিল যদিও তাই পুৰুষ বিদ্বেষী আৰু অত্যাচাৰী হৈ পৰাত তাইক ক্ষমতাৰপৰা আঁতৰত ৰাখে— "সিংহাসনত বহিলে, ন্যায় বিচাৰ কৰিব লাগে। ৰজাৰ বিচাৰত কোনো আত্মীয়তা থাকিব নালাগে"।

কন্‌চেং ঃ

নাটকখনত চুহুংমুঙ্গৰ পাছতে আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ হ'ল কন্‌চেং বৰপাত্ৰ গোহাঁই। চৰিত্ৰটোৰ জৰিয়তে দেশপ্ৰেম আৰু বীৰত্ব প্ৰকাশ পাইছে। কন্‌চেং আহোমৰ কাজুৱা বীৰ। যুদ্ধক্ষেত্ৰত কন্‌চেঙৰ তৰোৱালৰ আগত বৰাগী, নগা, চুতীয়া, বাৰভূঞা সকলোৱে পৰাস্ত হৈছে। কছাৰী যুদ্ধতো কন্‌চেং প্ৰবল বিক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰিছে। নিজে ভুল কৰি কছাৰীৰ অভেদ্য দুৰ্গত সোমালেও মায়াবী কৌশলেৰে কছাৰীৰ হাতৰপৰা নিজকে ৰক্ষা কৰিছে। সেনাপতি কন্‌চেঙৰ দুৰ্জয়ী শক্তিত কছাৰী ৰজা, বিষয়াসকলেও প্ৰশংসাৰে গদগদ্ হৈ পৰিছে। তুলাদৈয়ে কছাৰীৰ মুখে কন্‌চেঙৰ বীৰত্বৰ কথা শুনি আকৰ্ষিত হৈছে যদিও যুদ্ধক্ষেত্ৰত কন্‌চেঙে তাইৰ প্ৰতি প্ৰণয়ভাব দেখুৱা নাই। বৰঞ্চ যুদ্ধক্ষেত্ৰত বন্দী হওঁতে তাইক ৰাজ অতিথিৰ সন্মান প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কছাৰীৰ যুদ্ধত কন্‌চেঙ পৰাস্ত হোৱাৰ পাছত ৰজাই ফ্ৰাচেংমুঙ্গক সেনাপতি নিয়োগ কৰাত কন্‌চেঙ বিদ্ৰোহী নহৈ ফ্ৰাচেংমুঙ্গক সম্পূৰ্ণ সহযোগ আগবঢ়াইছে। নাচঘৰত জুই লগাই দিয়াৰ পিছত ৰজাই 'তোক মই প্ৰাণদণ্ড দিম' হুমকি দিলেও একমাত্ৰ সিংহাসনৰ স্বাৰ্থতেই প্ৰাণ উচৰ্গা দিবলৈ প্ৰস্তুত আছে— "স্বৰ্গদেৱ, দাস মৃত্যুলৈ সাজু। ইন্দ্ৰবংশী আহোমৰ সিংহাসন ৰক্ষা কৰিবলৈ, এক কন্‌চেং নহয়,- সহস্ৰ কন্‌চেঙে প্ৰাণ দিব। মই বলীয়া নহওঁ। কাটক, কাটক স্বৰ্গদেৱ। কন্‌চেঙৰ তেজে সিংহাসন ৰক্ষা কৰক।" আহোমৰ এজন দুৰ্জয়ী বীৰ হিচাপে নাটকখনত কন্‌চেঙৰ চৰিত্ৰ অংকন কৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে।

ফ্ৰাচেংমুঙ্গ ঃ

সেনাপতি হিচাপে ফ্ৰাচেংমুঙ্গৰ চৰিত্ৰটোৰ মাজত বীৰত্ব আৰু দেশপ্ৰেম প্ৰকাশ পাইছে। ফ্ৰাচেংমুঙ্গৰ বীৰত্ব বাঘৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে। বাঘৰ আগত

হৰিণসদৃশ কছাৰী কোনো কাৰণতে সাৰি যাব নোৱাৰে। ফ্ৰাচেংমুঙ্গ যিদৰে বীৰ, সেইদৰে বিনয়ী। সেনাপতিৰ দায়িত্ব লোৱাৰ পাছত কৈছে— "স্বৰ্গদেৱ, দাসে জানে। দাস দেশৰ সন্তান, দেশৰ বাবে দায়ী। দেশৰ এই আহ্বানত, স্বৰ্গদেৱৰ আদেশত প্ৰাণ দিও সিংহাসনৰ গৌৰব ৰক্ষা কৰিম।" যি বিশ্বাস আৰু প্ৰত্যয়েৰে ৰজাই ফ্ৰাচেংমুঙ্গৰ ওপৰত সেনাপতিৰ দায়িত্ব দিছিল, সেই বিশ্বাস অটুট ৰাখিব পৰাটোৱে চৰিত্ৰটোৰ কৃতিত্ব।

তুলাদৈ ঃ

কছাৰী আৰু আহোমৰ মাজত হোৱা যুদ্ধৰ সময়ত আহোমৰ সেনাপতি কন্‌চেং বৰপাত্ৰ গোহাঁইৰ বীৰত্ব শুনি ৰজা ডেৰচোংফাৰ জীয়াৰী তুলাদৈ তেওঁৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈ পৰিছে। কন্‌চেঙৰ প্ৰতি তাইৰ মন প্ৰেম-অনুৰাগেৰে ভৰি পৰিছে। অসংখ্য কছাৰী সেনাক যুদ্ধত পৰাস্ত কৰা কন্‌চেঙক পাবলৈ তাইৰ মন উন্মনা হৈ পৰিছে— "মইতো দেখা নাই! শুনিছোঁ। মানুহে বখানে! দুই হাতে তীৰ মাৰে। আলাসতে যাঠি ধৰে। শিলত বাগৰে। -ওঁ, বুকু বহল, কঁকাল সৰু— চকুৰোৱা দেখনিয়াৰ! তোমাৰ নাম কন্‌চেং। দেখা নাই, তেওঁ যে মন তোমালৈ উৰি যায়।"

তুলাদৈৰ চৰিত্ৰত বীৰাঙ্গনা নাৰীৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ পাইছে। কছাৰীৰ হাতৰপৰা সাৰি যোৱা কন্‌চেঙক ধৰিবলৈ বীৰৰ বেশেৰে যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ ওলাই আহিছে— 'শত্ৰু দুৱাৰত। শত্ৰুক প্ৰতিহত কৰাৰ দেশৰ যি আহ্বান, তাক তাই আওকাণ কৰিব নোৱাৰে। ছোৱালী হ'লেও তাই নিজকে অবলা বুলি ভবা নাই "ছোৱালী হ'লেও দেশৰ বাবে মোৰ কৰ্তব্য আছে। দেশৰ মানেই দেশৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ মান।"

এগৰাকী নাৰী হিচাপে তাই পুৰুষৰ বীৰত্বক স্বীকৃতি দিছে। যুদ্ধক্ষেত্ৰত কন্‌চেঙক লগ পোৱাত তাইৰ মনৰ যি হাবিয়াস আছিল, সেই হাবিয়াস পূৰ্ণ হোৱাত তাইৰ মন প্ৰেম-বিহ্বলা হৈ পৰিলেও সংযমৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে।

'নুমলী কুঁৱৰী' এখন মঞ্চসফল ঐতিহাসিক নাটক বুলি কব লাগিব। নাটকীয় বিষয়বস্তু উপস্থাপন, চৰিত্ৰৰ পৰিকল্পনা, সংগীত-নৃত্যৰ মধুৰ সমাৱেশ, ভাষাৰ মাধুৰ্য আদিয়ে নাটকখন উপভোগ্য কৰি তুলিছে। নাটকখনৰ সংলাপ আৰু বৰ্ণনা ভংগীত লেখকৰ ইতিহাস চেতনাৰ স্বাক্ষৰ পোৱা যায়।

নাটকখনত ঐতিহাসিক পৰিবেশৰ মাজেৰে আহোম আৰু কছাৰী ৰাজ্যৰ বিভিন্ন দিশ ফুটাই তোলাৰ যত্ন কৰিছে। বিশেষকৈ আহোম ৰাজত্বৰ সময়ৰ প্ৰশাসনীয় দিশ, সামাজিক ব্যৱস্থা, ৰীতি-নীতি, লোক-সংস্কৃতি, ধ্যান-ধাৰণা ইত্যাদিৰ

সুন্দৰ জ্ঞান পাব পাৰি। আহোম বিষয়াসকলৰ স্বদেশপ্ৰীতি, দেশাত্মবোধ নাটকখনত যিদৰে ফুটি উঠিছে, সেইদৰে সাধাৰণ প্ৰজাৰ মনতো স্বদেশানুৰাগৰ আভাস পোৱা যায়। বতাহী চৰিত্ৰৰ মাজত অসমীয়া সমাজত প্ৰচলিত ফকৰা-যোজনা আদিৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন পোৱা যায়। প্ৰহৰী, লিগিৰী চৰিত্ৰৰ মাজেৰে বিমল হাস্যৰস উপভোগ কৰিব পাৰি।

নাটকখনত পুৰুষ-শাসিত সমাজত নাৰীৰ অধিকাৰ সম্পৰ্কীয় বিষয় উত্থাপন কৰা হৈছে। সমাজত পুৰুষ আৰু নাৰীৰ মৰ্যাদা সমান আছিল। ঘৰখনৰ লখিমী তিৰোতায়ো "পুৰুষে ভাগৰত আহি, মাতৃয়েই বা ভাগিনীয়েই বা পত্নীয়েই তিৰোতাৰ ওচৰত শান্তি পায়হি। তিৰোতাক মাতৃ জাতি বুলি শ্ৰদ্ধা কৰে"। কিন্তু নাৰী আৰু পুৰুষ যদি চিৰন্তন গুণবৰ্জিত হয়, তেতিয়া সেই পুৰুষ আৰু নাৰী যে "দুষ্ট মতিঃ দুষ্ট বুদ্ধিঃ হিংসুকা ব্যভিচাৰিণী বৰ্জনীয়াঃ সদা নাৰী সৰ্বেষাং ধ্বংসকাৰিণী" সম্পন্ন হয়, তেনে ধাৰণা নাটকখনৰ মাজত (চতুৰ্থ পট) প্ৰকাশ পাইছে। সেইদৰে সমাজত মানুহৰ শিক্ষাৰ প্ৰয়োজনীয়তা, বংশ পৰম্পৰা, পূৰ্বজন্মৰ সংস্কাৰ ইত্যাদিৰ বিষয়ে ব্যাখ্যা আগবঢ়াইছে— "ৰাণীক ভাল শিক্ষা দিব পাৰিলে, নিশ্চয় গুণৱতী হ'ব। কিয়নো, পিতৃৰ তেজ, মাতৃৰ তেজ, পূৰ্বজন্মৰ সংস্কাৰ, সমাজ, শিক্ষা, এই পাঁচোটা বস্তুৱেহে মানুহক ভাল বা বেয়া কৰিব পাৰে। শিক্ষাৰ জ্ঞানে কিন্তু সকলো বেয়া গুণক শুধৰাব পাৰে।"

নাটকখনৰ প্ৰধানকৈ বীৰৰসে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। অৱশ্যে নাটকৰ শেষত নুমলীৰ আকস্মিক মৃত্যুৱে দৰ্শকৰ-পঢ়ুৱৈৰ মনত কৰুণ ৰসৰ সৃষ্টি কৰে।

নাটকখনত গীতৰ প্ৰয়োগ অধিক দেখা যায়। নাটকীয় কাহিনীৰ ভিতৰুৱা অঙ্গস্বৰূপে প্ৰায়বোৰ গীতৰ সংযোজন কৰা হৈছে। গীতবোৰে নাটকীয় ৰস সঞ্চাৰত প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। শৃংগাৰ ৰসৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিত গীতৰ প্ৰয়োগ মন কৰিবলগীয়া।

নাটকখনৰ শেষত নিয়তিৰ পৰিহাস, ক্ষণস্থায়ী সংসাৰ আৰু ঈশ্বৰ বিশ্বাসৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰি দৰ্শকৰ অন্তৰত ভক্তিৰ প্ৰবাহ সুমুৱাই দিয়াৰ প্ৰয়াস কৰিছে। নাটকৰ শেষত নুমলীৰ অপ্ৰত্যাশিত মৃত্যুৱে পঢ়ুৱৈৰ মনত চাঞ্চল্য সৃষ্টি কৰি শোকৰ উদ্ৰেক কৰিছে যদিও বৰচেউতীয়াৰ উক্তিয়ে পঢ়ুৱৈৰ মনত শোকৰ উপশম ঘটোৱা দেখা যায়— "নিয়তি, নিয়তি তুমি কি কৰিব নোৱাৰা— দুদিনীয়া সংসাৰ, দুদিনীয়া যৌৱন, দুদিনীয়া ভোগবিলাহ। .... হে ঈশ্বৰ। তোমাৰ ইচ্ছা। তোমাৰ লীলা, তোমাৰ অনন্ত লীলা কাৰ সাধ্য, কোনে বুজে?" ☐

ঐতিহাসিক নাট আৰু নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা —এটি চমু পৰ্যালোচনা

শৈলেন কুমাৰ দাস

ইতিহাস বা বুৰঞ্জীৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি যি নাটকৰ ৰচনা কৰা হয় তাকে ঐতিহাসিক বা বুৰঞ্জীমূলক নাটক (Historical Drama) বুলি কোৱা হয়। ঐতিহাসিক নাট্যকাৰে ইতিহাসৰপৰা কাহিনী, চৰিত্ৰ, পৰিৱেশ বা পৰিস্থিতিক ভিত্তি কৰি ঐতিহাসিক নাটক ৰচনা কৰে যদিও ই ইতিহাসৰ হুবহু প্ৰতিচ্ছবি নহয়; নাট্যকাৰে তাক কল্পনাৰ বোলেৰে সজাই-পৰাই নাটকীয় সাঁচত ঢালি সহৃদয় দৰ্শকৰ হৃদয় চমৎকাৰক কৰি তুলিবলৈ যত্ন কৰে। উপন্যাসৰ তুলনাত এই ক্ষেত্ৰত নাটকৰ পৰিসৰ কিছু ঠেক যদিও প্ৰতিভাশীল নাট্যকাৰে কম পৰিসৰতে দুই এটি চৰিত্ৰৰ মাজেৰে হ'লেও তাক দৰ্শকৰ আগত উপস্থাপন কৰিবলৈ যত্ন কৰে। মূল ঐতিহাসিক ঘটনা বিকৃত নকৰাকৈ নাট্যকাৰে তাৰ লগত কাল্পনিক উপ-ঘটনা সংযোগ কৰি অথবা মূল ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ বুৰঞ্জীয়ে আলোকপাত নকৰা দিশটোক কাল্পনিক ৰহণেৰে সজাই নাট্যকাৰে ঐতিহাসিক নাট ৰচনা কৰে। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ কল্পনাই যাতে সীমা চেৰাই নাযায় তাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰ সচেতন হ'ব লাগে। এই ক্ষেত্ৰত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই 'বেলিমাৰ' নাটকৰ পাতনিত মন্তব্য কৰিছে এনেদৰে— "যি কেইজন কাল্পনিক ব্যক্তি, সেই কেইজনৰ চৰিত্ৰত তোমাৰ ক্ষমতা অনুসাৰে যিমান ৰহণ সানিব পাৰা— অৱশ্যে তাকো এনেকৈ সানিব লাগিব যাতে তাৰ দ্বাৰাই মূল ঘটনা আৰু নাটকৰ চৰিত্ৰৰ অংগহানি নহয়। ঐতিহাসিক নাটকতো প্ৰকৃত ব্যক্তিসকলৰ কাষে কাষে নানা বৰণীয়া কাল্পনিক ব্যক্তিৰ অস্তিত্ব আৰু কাৰ্য আৱশ্যক নতুবা সি নাট নহৈ উকা বুৰঞ্জীৰ জঁকাহে হ'ব।" বহু ঐতিহাসিক নাট্যকাৰৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় ঐতিহাসিক কাহিনী নাটত ৰূপায়ণ কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰ কল্পনাৰ সোঁতত উটি গৈ ঐতিহাসিক নাটকৰ পৰিৱৰ্তে ৰোমাঞ্চ নাটক ৰচনা কৰি পেলায়। এই ক্ষেত্ৰত ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই বঙ্গদেশৰ জ্যোতিৰিন্দ্ৰ ঠাকুৰ আৰু ক্ষীৰোদ বিদ্যাবিনোদৰ ঐতিহাসিক নাটকলৈ আঙুলিয়াইছে। এওঁলোকৰ বেছিভাগ ঐতিহাসিক নাটকত ৰোমাঞ্চ প্ৰীতিয়ে ঠাই পোৱাত ঐতিহাসিকতা ক্ষুণ্ণ হৈছে।[১]

---

[১] সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ২০০২, পৃষ্ঠা-১৮১

ইতিহাস অতীতৰ বাস্তৱ ঘটনাৰ নিৰপেক্ষ সাক্ষী; ই মানুহৰ আৱেগ-অনুভূতিৰ কলাত্মক প্ৰকাশ নহয়। কিন্তু ঐতিহাসিক নাট অতীতৰ বাস্তৱ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ মনৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া, আৱেগ-অনুভূতি আদি মানৱ অভিব্যক্তিৰ কলাত্মক প্ৰকাশ। ইতিহাসৰ শুকান জঁকাত তেজ-মাংস সংযোগ কৰি নাট্যকাৰে নাট ৰচনা কৰে। সাধাৰণতে ইতিহাস যিহেতু প্ৰসিদ্ধ চৰিত্ৰৰ ৰাজনৈতিক কাৰ্যকলাপ, সেয়ে তেওঁলোকৰ সামাজিক-পাৰিবাৰিক জীৱন অথবা ব্যক্তিগত ৰুচি-অভিৰুচি সম্পৰ্কে বুৰঞ্জী প্ৰায়ে মৌন। এনে ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে সেই সময়ৰ সমাজলৈ দৃষ্টি ৰাখি ইতিহাসে খালি ৰখা দিশ পূৰণ কৰি কাহিনী, চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপ আদি কল্পনাৰ সহায়ত পূৰণ কৰিব পাৰে।

স্বদেশপ্ৰীতি আৰু অতীত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা মানুহৰ চিৰন্তন ধৰ্ম আৰু সেয়ে পৃথিৱীৰ প্ৰায় সকলো দেশতে, সকলো ভাষাতে ইতিহাসক আশ্ৰয় কৰি কাব্য, নাট, উপন্যাস, গীতি আদিৰ সৃষ্টি হৈছে। আমাৰ ভাৰতবৰ্ষতো ঐতিহাসিক নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰা অতি-প্ৰাচীন বুলি ক'ব পাৰি। কাৰণ প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যত 'মালৱিকাগ্নিমিত্ৰম্', 'মুদ্ৰাৰাক্ষসম্' আদি নাটকৰ কাহিনী কিছু পৰিমাণে বুৰঞ্জীমূলক ঘটনাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। পাশ্চাত্য সাহিত্যত গ্ৰীচ আৰু পাৰস্যৰ সংঘৰ্ষৰ পটভূমিত ৰচিত এস্কিলাচৰ পাৰ্চি (Persoe) নামৰ নাটখনেই প্ৰথম বুৰঞ্জীমূলক নাট।

ইংৰাজী সাহিত্যত ঐতিহাসিক নাটৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ ঘটে ষোড়শ শতিকাত এলিজাবেথীয় যুগত। ইংৰাজী ঐতিহাসিক নাটৰ এই যুগত অকল প্ৰাদুৰ্ভাৱ ঘটাই নহয়, সাহিত্যৰ এটি শক্তিশালী মাধ্যমৰূপে ই পৰিগণিত হয়। বঙালী সাহিত্যত বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে ক্ষীৰোদ প্ৰসাদ, দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায়, বংকিমচন্দ্ৰ চেটাৰ্জী আদি নাট্যকাৰে ইয়াক জনপ্ৰিয় কৰি তোলে। আমাৰ অসমীয়া সাহিত্যত এই শ্ৰেণী নাটৰ সৃষ্টি হয় জোনাকী যুগত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ হাতত। ১৮২২ শকত (১৯০০ চন) ৰচিত গোহাঞিবৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটেই প্ৰথম প্ৰকাশিত অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। ইয়াৰ আগতে অসমীয়াত কোনেও বুৰঞ্জীমূলক নাট ৰচনা কৰা নাছিল। কৰিছিল যদিও তাৰ নিদৰ্শন আমাৰ হাতত নাই। জয়মতীৰ পিছত গোহাঞিবৰুৱাই 'গদাধৰ' ১৮২৯ শক (১৯০৭ চন), 'সাধনি' ১৮৩২ শক (১৯১০ চন) আৰু 'লাচিত বৰফুকন' ১৮৩৭ শক (১৯১৫ চন)— এই তিনিখন ঐতিহাসিক নাট ৰচনা কৰিছিল। আটাইকেইখন ঐতিহাসিক নাটকৰ গঠনৰীতি, সংলাপ, চৰিত্ৰাঙ্কন আদিত পাশ্চাত্য নাটকৰ, বিশেষকৈ ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ পৰোক্ষ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়। আনহাতে ইতিমধ্যে বঙ্গদেশত বঙলা ঐতিহাসিক নাটে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰাৰ ফলত বঙালী শিক্ষাৰে শিক্ষিত গোহাঞিবৰুৱা, বেজবৰুৱা আদিৰ নাটত বঙালী নাটৰ পৰোক্ষ প্ৰভাৱ পৰাটো একো আচৰিত কথা নহয়। বেজবৰুৱাই

জীৱনৰ ভাটি বয়সত 'বেলিমাৰ', 'জয়মতী', আৰু 'চক্ৰধ্বজসিংহ'- এই তিনিখন ঐতিহাসিক নাটক (১৯১৫ চন) ৰচনা কৰিছিল। বেজবৰুৱাৰ তিনিওখন নাটকেই পাঁচটা অংকত বিভক্ত। 'বেলিমাৰ' আৰু 'জয়মতী' বিষাদাত্মক আৰু 'চক্ৰধ্বজসিংহ'ত সুখাত্মক পৰিণতি দেখুওৱা হৈছে। প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটকৰ দৰে প্ৰত্যেকখন নাটকতে গম্ভীৰ আৰু কৰুণ দৃশ্যৰ আগে বা পাছে লঘু হাস্যৰসাত্মক দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰিছে। মূল ঐতিহাসিক ঘটনাৰ সমান্তৰালভাৱে কাল্পনিক ঘটনাৰ সমাৱেশ বেজবৰুৱাৰ তিনিওখন নাটকতে দেখিবলৈ পোৱা যায়। গোহাঞিবৰুৱাৰ দৰে বেজবৰুৱাৰ নাটতো ছেক্সপীয়েৰৰ নাটৰ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়।

গোহাঞিবৰুৱা আৰু বেজবৰুৱাৰ পিছত ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ 'মূলাগাভৰু' (১৯২৪) আৰু চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মোগল বিজয়' আৰু 'আহোম সন্ধ্যা' — এই তিনিখন ঐতিহাসিক নাটৰ নাম ল'ব পাৰি। 'মূলাগাভৰু'ত চুহুংমুঙ্গ দিহিঙীয়া ৰজাৰ সেনাপতি চাওফ্ৰাচেংমুং বৰগোহাঞিৰ পত্নী মূলা গাভৰুৰ স্বদেশপ্ৰেম, সাহস, বীৰত্ব আৰু পতিপ্ৰেমৰ চানেকি দাঙি ধৰিছে। নাটকখনত কনচেং-জয়ন্তী আৰু চুক্লেন - ললিতাৰ উপকাহিনী সংযোগ কৰা হেতু পৰিসমাপ্তি বিষাদাত্মক নহৈ সুখাত্মক হৈ পৰিছে; যাৰ ফলত প্ৰধান চৰিত্ৰ আৰু নাটকীয় ঘটনা প্ৰভাৱশীল ৰূপত প্ৰকাশ নাপালে।

চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মোগলবিজয়'ত শৰাইঘাটৰ যুদ্ধত আহোম ৰজা চক্ৰধ্বজ সিংহৰ সেনাপতি লাচিত বৰফুকনে কেনেদৰে মোগলক পৰাভূত কৰি মানাহলৈকে আহোম ৰাজ্যৰ সীমা বঢ়াইছিল তাৰ ঘটনাৱলী চিত্ৰিত হৈছে। মূল ঐতিহাসিক ঘটনাৰ সৈতে লাচিতৰ তোলনীয়া ব্ৰাহ্মণ কন্যা কমলা, ডেকা ফুকন আৰু লাচিতৰ গাৰখীয়া ব্ৰাহ্মণ যুৱক কৃষ্ণৰামক লৈ ত্ৰিভুজাত্মক উপকাহিনী, কছাৰী ৰজাৰ মন্ত্ৰীৰ জীয়েক পদুমীৰ ৰজা চক্ৰধ্বজৰ প্ৰতি আসক্তি আদি কাল্পনিক উপকাহিনীৰ সংযোগে নাটকখনত জুমুৰি দি ধৰাত মূল ঐতিহাসিক চৰিত্ৰবোৰ পূৰ্ণৰূপত বিকশিত হৈ উঠাত বাধা জন্মাইছে।

দ্বিতীয় নাট 'আহোমসন্ধ্যা' মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ পটভূমিত ৰচিত হৈছে আৰু ইয়াতো মূল ঐতিহাসিক ঘটনাৰ লগত কল্পনাৰ ৰহণ সানি নাটকখনক আকৰ্ষণীয় কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। নাটকখনত লক্ষ্মীসিংহক কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰৰ হাতৰ পুতলাস্বৰূপে অংকন কৰা হৈছে আৰু কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰক ক্ষমতালিপ্সু, মইমতীয়া আৰু অত্যাচাৰীৰূপে চিত্ৰিত কৰা হৈছে।

বৰুৱাৰ সমসাময়িক ঐতিহাসিক নাট্যকাৰ হিচাপে বিশেষ উল্লেখযোগ্য ব্যক্তিগৰাকীয়ে হৈছে নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা (১৮৯৫-১৯৬৮)। একেধাৰে কবি, গীতিকাৰ, গল্পকাৰ, বুৰঞ্জীবিদ, জীৱনীকাৰ হিচাপে অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাসত ভূঞাই

এখনি স্বকীয় আসন দখল কৰি থৈ গৈছে। মুখ্যতঃ ঐতিহাসিক নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা ভূএগ্ৰাৰ ঐতিহাসিক নাটকবোৰ হ'ল 'বদন বৰফুকন' (১৯২৪), 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' (১৯৩১), 'বিদ্ৰোহী মৰাণ' (১৯৩৮), 'নুমলী কুঁৱৰী' (১৯৬৩), আৰু অৰ্ধ সমাপ্ত নাট 'বাঁহগড়ীয়া বুঢ়া গোহাঁই আতন'। 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটকখনে সাহিত্য সভাৰ বটা লাভ কৰে।

ইতিহাসৰ ওপৰত বিশেষ দখল থকা ভূএগ্ৰাই কেইবাটাও মূল্যবান বুৰঞ্জীমূলক প্ৰবন্ধ আৰু দুখন বুৰঞ্জীমূলক গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছে। যোৰহাট চৰকাৰী উচ্চ বিদ্যালয়ত পঢ়ি থকা সময়তে তেওঁ অসম বুৰঞ্জীৰ এক অধ্যায় 'বাৰভূএগ্ৰা' (১৯১৬ চন) নামে গ্ৰন্থ ৰচনা কৰে আৰু 'বাৰভূএগ্ৰা সভা'ই এই গ্ৰন্থখন প্ৰকাশ কৰে। পৰৱৰ্তীকালত এই গ্ৰন্থখনকে আহল-বহল কৰি ১৯৬১ চনত ভূএগ্ৰাই 'বাৰভূএগ্ৰাৰ চমু বুৰঞ্জী' নাম দি প্ৰকাশ কৰে। ভূএগ্ৰাৰ আনখন বুৰঞ্জীমূলক গ্ৰন্থ হ'ল 'বৰ বাৰভূএগ্ৰা লহকৰ বংশাৱলী' (১৯৬০)। ইয়াৰ বাহিৰেও ভূএগ্ৰাৰ কাপৰপৰা ওলোৱা কেইটামান মূল্যবান বুৰঞ্জীমূলক প্ৰবন্ধ হৈছে 'নুমলীগড়' (জয়ন্তী), 'কলিতা ফুকন' (জয়ন্তী), 'অসম বুৰঞ্জীৰ কেইটামান কথা' (সুৰভি) 'পদ্য বুৰঞ্জী এখনৰ দুটিমান কথা' (অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা), 'মণিপুৰ বা মনপুৰ ৰাজ্য' (অসম বাণী), 'টিয়কৰ বুৰঞ্জী' (জন্মভূমি) আদি।

ভূএগ্ৰাৰ আটাইকেইখন ঐতিহাসিক নাটৰ ঘটনা প্ৰধানভাৱে আহোম ৰাজত্বৰ শেষ কালছোৱাৰ আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত। মূল কথাবস্তুৰ ৰূপায়ণত নাট্যকাৰে বুৰঞ্জীৰপৰা বিশেষ আঁতৰি যোৱা নাই, কিন্তু মূল চৰিত্ৰৰ আশে-পাশে থকা অপ্ৰধান চৰিত্ৰ বা কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে স্বকীয় প্ৰতিভাৰে সেই চৰিত্ৰসমূহ উজ্জ্বল ৰূপত চিত্ৰিত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। প্ৰতিখন নাটকতে নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ দুই-এটি উপকথা সংযোগ কৰি নাট্য-কাহিনীক সজীৱ আৰু আৱেদনশীল কৰি তুলিবলৈ যত্ন কৰিছে। যেনে — 'বদন বৰফুকন'ত ডেকা ফুকন- সৰু গোহাঞি- গোলাপী সংক্ৰান্ত ঘটনা; 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ত জন্মি- ডেকাফুকন - লীলা; 'বিদ্ৰোহী মৰাণ'ত ৰূপহী-চাওগোহাঞি; 'নুমলী কুঁৱৰী'ত তুলাদৈ - কনচেং সক্ৰান্ত ঘটনা আদি।

সামাজিক চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত ভূএগ্ৰাৰ নাটককেইখনৰ সংক্ৰান্তত এনেদৰে মন্তব্য কৰিছে "নাটকেইখনত যি সামাজিক চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে সি বহু পৰিমাণে আধুনিক, চৰিত্ৰৰ বচনভঙ্গীও আধুনিক আৰু প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ ভাব আৰু প্ৰকাশন ৰীতিও আধুনিক। ডেৰশ বা দুশ বছৰৰ আগৰ সমাজখনৰ প্ৰকৃত ৰূপ তাৰ যোগেদি ফুটি উঠা নাই।" কিন্তু ভূএগ্ৰাৰ নাটকৰ সংলাপ স্পষ্ট, প্ৰাঞ্জল আৰু আকৰ্ষণীয়। প্ৰতিখন নাটকৰ ভাষাৰ ওজস্বিতাই দৰ্শক-পাঠকক ৰসাস্বাদনত কোনো অসুবিধাৰ সৃষ্টি কৰা নাই। বিশেষকৈ সাম্প্ৰতিক

সমাজখনত প্ৰচলিত ফকৰা- যোজনা, পটন্তৰ আদিৰ যথাযথ প্ৰয়োগে নাট্য-কাহিনীৰ আবেদন বঢ়াইছে। যেনে- "নাই পো লনী, নাই পো ধনী, নাই পো মুখে, নাই পো গোঁফে।"[২] আন এটা উদাহৰণ—

"ভিতৰৰ দেখিলো, সোণৰ খাট পালেং
পদুলিতে চামৰে পীৰা।
গেলা পইতা, নিবলৈ আহোঁতে
পালোঁ দোৰা ভজা চিৰা।"[৩]

ভূঞাৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত আন এটা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা হ'ল নাটকীয় ঘটনাৰ বিকাশত আধিকাৰিক আৰু প্ৰাসঙ্গিক ঘটনাৰ মাজত যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰিবলৈ নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিয়া নাই, — যাৰ ফলত কাহিনীৰ সাৱলীলতা ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। ঐতিহাসিক নাটকত আধিকাৰিক সত্য ঘটনাৰ সৈতে কাল্পনিক উপকথা জড়িত কৰি দিয়াত নাট্যকাৰৰ কোনো বাধা নাই। কিন্তু কাল্পনিক উপকথা প্ৰাসঙ্গিক হ'ব লাগিব; অৰ্থাৎ ই মূল আধিকাৰিক ঘটনাক ব্যাহত কৰিব নালাগিব। আনহাতে, ইতিহাসৰ একোটি বিশেষ মুহূৰ্ত আৰু যুগৰ সম্যক চিত্ৰ নাটকত দাঙি ধৰিবলৈ যাওঁতে কেৱল ৰাজনৈতিক ঘটনাৱলী, যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, জয়-পৰাজয়, ষড়যন্ত্ৰ অথবা বীৰত্বৰ কাহিনীয়ে যথেষ্ট নহয়; সেই যুগৰ সামাজিক, অৰ্থনৈতিক আদি ৰূপো পাৰ্শ্ব চিত্ৰৰূপে দাঙি ধৰিব পাৰিলেহে যুগৰ প্ৰকৃত প্ৰতিফলন হৈছে বুলি ক'ব পৰা হ'ব। কিন্তু প্ৰাসঙ্গিক ঘটনাৰ কল্পনাই যাতে পাখিলাহী পখিলাৰ দৰে যুগ সম্ভাৱনাক অতিক্ৰম কৰি নাযায় তালৈ নাট্যকাৰে সততে দৃষ্টি ৰাখিব লাগিব। অৰ্থাৎ যি যুগত যেনেকুৱা ৰীতি-নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, চলন-ফুৰণ ইত্যাদি সম্ভৱ সেই সকলো দিশৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখি কাহিনী, চৰিত্ৰ, কথোপকথন আদি যথাযথভাৱে প্ৰয়োগ কৰিব লাগে। অন্যথা কালাতিক্ৰমন দোষত দোষযুক্ত হ'ব।

ভূঞাৰ নাটককেইখনৰ সংলাপৰ দিশলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় সংলাপ ৰচনাত ভূঞা সিদ্ধহস্ত; কিন্তু সংলাপে মাজে সময়ে আধুনিক ঠাঁচ গ্ৰহণ কৰিছে। কোনো কোনো সময়ত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ উক্তি-প্ৰত্যুক্তিত আধুনিক চৰিত্ৰৰ দৰে ভাবপ্ৰৱণ উক্তিৰ প্ৰতিধ্বনি শুনা যায়। নিদৰ্শনস্বৰূপে তলত দুটা উক্তি উল্লেখ কৰা হ'ল।

(১) 'সতৰাম। তই পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঞিক এতিয়াও নিচিনিলি। যাৰ আঙুলীৰ ঠাঁৰত সমগ্ৰদেশ কম্পমান, যাৰ ক্ষমতাত আজি আহোম ৰাজবংশ

---

[২] নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা, নুমলী কুঁৱৰী, ২০০৮, পৃষ্ঠা-৩০
[৩] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৪৫-৪৬

গৌৰৱান্বিত, যাৰ কৌশলত আজি জাতীয় গৰিমা দেশ-বিদেশে বিয়পি পৰিছে, সেই পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঞিৰ লগত প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কিমান ভয়ঙ্কৰ তাৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰমাণ আজি নাপালেও এদিন পাবি। সেইদিনা বুজিবি, পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঞিৰ প্ৰতিহিংসা কিমান নিষ্ঠুৰ, কিমান নিৰ্ম্মম, কেনে ভয়ঙ্কৰ।" (বদন বৰফুকন)

(২) "কনচেঙ্ তোৰ বুকু কঁপে কিয়? সঁচাকৈয়ে। ভুল কৰি কছাৰীৰ অভেদ্য ব্যূহৰ মাজত সোমালোঁহি নে? এই তৰোৱালেৰেই বৰাহীক দমালোঁ, নগাৰ চাঙে চাঙে বগালোঁ, নগাক সেৱা কৰালোঁ, চুটীয়াৰ দেশ ল'লো, বাৰভূঞাক ঘৰ ঘৰ কৰিলোঁ, কছাৰীক খেদি আনি ধনশিৰী পালোঁহি। এতিয়া পচলাত- ওহো- যাৰ নামত হাবিৰ বাঘো কঁপে, তাৰ নামত চেকা পৰিব। ইও সম্ভৱনে?"

বেজবৰুৱা, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আদি আধুনিক অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে তেওঁলোকৰ নাটকসমূহত গীতৰ সু-প্ৰয়োগ কৰি গৈছে. এই ক্ষেত্ৰত ভূএগ্ৰাও পিছ পৰি থকা নাই। ভূঞাৰ আটাইকেইখন ঐতিহাসিক নাটতে গীতৰ বহুল প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। এই গীতসমূহে নাটকীয় আবেদন বৃদ্ধি কৰাৰ লগতে অসমীয়া গীতি-সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীও টনকিয়াল কৰিছে। কিন্তু গীত প্ৰয়োগৰ মাত্ৰাধিক্যই দুই এটি দৃশ্য (পট) আমনিদায়কো কৰিছে; কাৰণ একেটা দৃশ্যতে কেতিয়াবা তিনিটাৰপৰা চাৰিটাপৰ্যন্ত গীতৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটৰ তৃতীয় অংকৰ চতুৰ্থ পটত চাৰিটাকৈ গীতৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' নাটৰ ৰহিলাৰ মুখতো এনেদৰে মাত্ৰাধিক গীতৰ (বিহুগীত) প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। গীতে পৰিৱেশ সৃষ্টিত সহায় কৰে যদিও গীতৰ প্ৰয়োগতো নাট্যকাৰ সাৱধান হোৱা দৰকাৰ; অৰ্থাৎ গীতৰ প্ৰয়োগতো স্থান-কাল-পাত্ৰ বিচাৰৰ প্ৰয়োজন। ভূঞাৰ নাটবোৰত দেখা যায় ৰাজসভাৰ দৃশ্য মুকলি কৰোঁতে প্ৰায়ে গীতৰ সহায় লোৱা হৈছে। ৰজাৰ বিলাসকক্ষত আমোদ-প্ৰমোদৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰিবলৈ নৃত্য-গীতৰ প্ৰয়োজন নথকা নহয়; কিন্তু মুকলি ৰাজচ'ৰাত যেতিয়াই তেতিয়াই নৃত্য-গীতৰ প্ৰয়োগ কৰিব নালাগে। এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ হিচাপে ভূঞাক বিশেষ সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰা দেখা নাযায়। ভূঞাৰ আটাইকেইখন ঐতিহাসিক নাটতে এই ত্ৰুটি দেখা যায়।

তৎসত্ত্বেও সামগ্ৰিকভাৱে পৰ্যালোচনা কৰি চাই ক'ব পাৰি ঐতিহাসিক নাট্যকাৰ হিচাপে অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাসত ভূঞাই এখনি সুকীয়া আসন দখল কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ❑

নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা আৰু 'নুমলী কুঁৱৰী' নাটৰ গীতৰ এটি পৰ্যালোচনা

শৈলেন কুমাৰ দাস

একেধাৰে কবি, গল্পকাৰ, নিবন্ধকাৰ, শিশু সাহিত্যিক, বুৰঞ্জীবিদ, গীতিকাৰ আৰু নাট্যকাৰ হিচাপে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিলৈ বিশেষ অৱদান আগবঢ়োৱা বিংশ শতিকাৰ এগৰাকী স্বনামধন্য ব্যক্তি হ'ল নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা। তেওঁৰ জন্ম হৈছিল ১৮৯৫ চনত (১৮১৭ শক) চাৰিঙত। তেওঁ আছিল বাৰভূঞাৰ ঘৰৰ বংশধৰ আৰু তেওঁলোকৰ উপৰি পুৰুষসকল দৰং জিলাৰ কলাবাৰী অঞ্চলৰ লোক আছিল। ভূঞাৰ পিতৃৰ নাম গোপালচন্দ্ৰ ভূঞা আৰু মাতৃ খাৰঘৰীয়া ফুকনৰ ঘৰৰ ডালিমী দেৱী। প্ৰাথমিক শিক্ষা তেওঁ চাৰিঙতে শেষ কৰি পিছত যোৰহাট মধ্য অসমীয়া বিদ্যালয়ত নাম লগায়হি আৰু তাৰ পিছত যোৰহাট চৰকাৰী উচ্চ বিদ্যালয়ত পঢ়ি ১৯১৬ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হয়। ছাত্ৰ অৱস্থাতে তেওঁ 'বাৰভূঞা' নামে এখন গ্ৰন্থ ৰচনা কৰে আৰু এই গ্ৰন্থখন ১৯১৬ চনত 'বাৰভূঞা সভা'ই প্ৰকাশ কৰে। চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ সান্নিধ্য আৰু উদ্‌গনিয়ে ভূঞাৰ সাহিত্যিক জীৱন গঢ় লৈ উঠাত বিশেষ সহায়ক হয়। এই বিষয়ে ভূঞাই নিজে মন্তব্য কৰিছে এনেদৰে— "যোৰহাটত ছাত্ৰ জীৱনত চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাক লগ পাওঁ। তেতিয়া আগৰৱালা ডাঙৰীয়াৰ ছপাখানাতে 'অসমীয়া' কাকতখন আৰু বেজবৰুৱা ডাঙৰীয়াৰ 'বাঁহী'খন ছপা হৈছিল। আগৰৱালা ডাঙৰীয়াক লগ পালত তেখেতে অৱসৰ সময়ত মোক 'অসমীয়া' আৰু 'বাঁহী' কাকতৰ সৰু-সুৰা কাম কৰিবলৈ দিছিল। আগৰৱালাৰ উদ্‌গনিত এই কাকত দুখনত দুই এটা কথা লিখি অসমীয়া সাহিত্যলৈ মোৰ অনুৰাগ লাহে লাহে বাঢ়িবলৈ ধৰিলে। ডিব্ৰুগড় জৰ্জ স্কুলত, থিয়েটাৰ হলত, গ্ৰেহেম বজাৰৰ স্কুলত মাজে মাজে বহা সাহিত্য সভাবিলাকত যোগ দিবলৈ ধৰোঁ। সেই সময়ৰ ডিব্ৰুগড়ত ডেকা সাহিত্যিকসকলৰ লগত বন্ধুত্ব হ'ল। তেতিয়া শ্ৰদ্ধেয় আনন্দচন্দ্ৰ আগৰৱালা আৰু শ্ৰদ্ধেয় ৰজনীকান্ত বৰদলৈ ডাঙৰীয়াক লগ পাওঁ।"[১] তেওঁ প্ৰথম কেইবছৰমান ডিব্ৰুগড় আৰু তেজপুৰত চৰকাৰী চাকৰি কৰিছিল। ডিব্ৰুগড়ত ডিষ্ট্ৰিক্ট ক্লাব লাইব্ৰেৰীৰ পুথিভঁৰালী

---

[১] নগেন শইকীয়া (সম্পাদক), সাহিত্য সভাৰ ভাষণাৱলী, চতুৰ্থ ভাগ, ১৯৭৩

হিচাপে কাম কৰাৰ পিছত তেওঁ ডিব্ৰু-শদিয়া ৰে'লৰ চীফ ইঞ্জিনীয়াৰ কাৰ্যালয়ত কাৰ্যালয়ৰ সহকাৰী কামত যোগদান কৰে। পৰৱৰ্তীকালত তেওঁ ডিব্ৰুগড়তে জিলা উপায়ুক্তৰ কাৰ্যালয়ত চাকৰি কৰে। ১৯২৩ চনত চৰকাৰে তেওঁক তেজপুৰলৈ বদলি কৰাত তেওঁ তেজপুৰৰ বাণ ৰঙ্গমঞ্চৰ সৈতে জড়িত হৈ নাটক লিখাত মনোনিৱেশ কৰে।

১৯২৪ চনত তেওঁ চৰকাৰী চাকৰি ত্যাগ কৰি যোৰহাট চাহ কোম্পানীৰ তলত চাহ বাগিচাৰ চাকৰিত যোগ দিয়েহি। সেই চাকৰিত দোপত দোপে উন্নতি কৰি ১৯৫৪ চনত সুদীৰ্ঘ ত্ৰিশ বছৰৰ পাছত চিনিয়ৰ মেনেজাৰ হিচাপে অৱসৰ লয়। তাৰ পাছতো বিভিন্ন কোম্পানীৰ নিমন্ত্ৰণক্ৰমে কেইবা বছৰো বাগিচা পৰিচালনা কৰে আৰু ১৯৬৮ চনৰ ১৬ জানুৱাৰীত তেওঁৰ মৃত্যুলৈকে ভালেমান বছৰ অসম চৰকাৰৰ বিত্ত নিগমৰ সদস্য হিচাপে চাহ বাগিচাসমূহৰ পৰিদৰ্শকৰূপে কাম কৰি আছিল।

অসম সাহিত্য সভাৰ লগত ভূঞাৰ সম্পৰ্ক ঘনিষ্ঠ আছিল। ডেকা বয়সতে ১৯২৪ চনত তেওঁ অসম সাহিত্য সভাৰ সহকাৰী সম্পাদকৰ দায়িত্ব বহন কৰিছিল। ১৯৫৯ চনত কিছুদিন তেওঁ কোষাধ্যক্ষও আছিল। ১৯৬৬ চনৰ ৩১ ডিচেম্বৰ তাৰিখে ডিব্ৰুগড়ত অনুষ্ঠিত হোৱা অসম সাহিত্য সভাৰ অধিৱেশনত তেওঁ সভাপতিৰ পদ অলংকৃত কৰিছিল। সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ পদত অধিষ্ঠিত হৈ থকা কালতে ১৯৬৮ চনৰ ১৬ জানুৱাৰীত তেওঁ ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

অসমীয়া সাহিত্যত ভূঞা এগৰাকী সু-প্ৰতিষ্ঠিত নাট্যকাৰ যদিও সাহিত্যৰ আন কেইবাটিও দিশত তেওঁ অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যলৈ সেৱা আগবঢ়াই গৈছে। বিশেষকৈ গীতিকাৰ হিচাপেও তেওঁৰ অৱদান কম নহয়। তেওঁৰ আটাইকেইখন ঐতিহাসিক নাটতে তেওঁ গীতৰ সু-প্ৰয়োগ কৰি থৈ গৈছে। ভূঞাৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ অন্যতম কীৰ্তি হৈছে ১৯১৮-২০ চনতে তেওঁ বহু যত্নেৰে সংগ্ৰহ কৰা (১৯২৩ চনত প্ৰকাশিত) বিহুগীতৰ পুথি 'বহাগী'। যোৰহাট অঞ্চলৰ বিভিন্ন ঠাই ঘূৰি-পকি তেওঁ অতি কষ্টেৰে এইবোৰ সংগ্ৰহ কৰিছিল।

আধুনিক অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে তেওঁলোকৰ কি সামাজিক নাট, কি ঐতিহাসিক নাট সকলোতে গীতৰ সু-প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। এই ক্ষেত্ৰত সাহিত্যৰথী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আদি বৰেণ্য ব্যক্তিসকলৰ নাম উল্লেকযোগ্য। নাট্যকাৰ ভূঞাৰ 'বদন বৰফুকন' (১৯২৪), 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' (১৯৩১) আৰু 'বিদ্ৰোহী মৰাণ' (১৯৩৮) — এই তিনিখন ঐতিহাসিক নাটৰ গীতখিনিৰ আলোচনা বাদ দি কেৱল 'নুমলী কুঁৱৰী' (১৯৬৩) নাটখনৰ গীতৰ পৰ্যালোচনা কৰি চালে অনুধাৱন কৰিব পাৰি ভূঞা এগৰাকী উল্লেখযোগ্য

গীতিকাৰো। 'নুমলী কুঁৱৰী'ত এঘাৰটা গীত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। আটাইবোৰ গীত নাট্য-কাহিনীৰ লগত সম্পৰ্কিত নহয় যদিও নাটকীয় ৰস সঞ্চাৰত গীতকেইটিয়ে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে; বিশেষকৈ ৰজাৰ বিলাস আৰু আমোদ-প্ৰমোদৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰাৰ উপৰিও শৃঙ্গাৰ ৰস সৃষ্টিত গীতকেইটি বিশেষ সহায়ক হৈছে। নাটকখনৰ প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় পটত প্ৰথম গীতটিৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। কছাৰী ছোৱালীবোৰে গোৱা গীতটি দূৰণিৰপৰা ভাহি আহিছে আৰু গীতটিত কছাৰীসকলৰ জয়গান গোৱা হৈছে। নগা আৰু কছাৰীৰ সম্মিলিত কাহিনীৰ হাতত আহোম সেনা পৰাজিত হোৱাৰ পিছত গীতটি গোৱা হৈছে—

"আজি কছাৰীৰ জয় জয়,
অ' তুলাদৈ জয় জয়।
ধনশিৰী ঐ বাগৰি বাগৰি
গাই যা গাই যা,
কছাৰীৰ জয় জয়।"

গীতটি কছাৰী ছোৱালীবোৰে কছাৰী ৰাজকুমাৰী তুলাদৈক উদ্দেশ্য কৰি গাইছে। কছাৰী ৰাজ্যৰ মাজেৰে বৈ যোৱা ধনশিৰী নৈয়ে যেন কছাৰীসকলৰ গৰিমা জগতৰ চাৰিওফালে কঢ়িয়াই লৈ যায়, গীতটিত তাকেই কামনা কৰা হৈছে। নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টিত গীতটি বিশেষ সহায়ক হৈছে।

দ্বিতীয় গীতটিৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় পটত। কছাৰী ৰাজকাৰেঙৰ ফুলনিত কাৰেঙৰ লিগিৰীবিলাকে ফুলনিৰ সিটো পাৰৰপৰা গীতটি গাইছে। গীতটিৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে কছাৰী ৰাজকন্যা তুলাদৈৰ মনৰ অৱস্থাৰ এটি আভাস দৰ্শকক দিবলৈ যত্ন কৰিছে। ৰাজকন্যা তুলাদৈয়ে আহোম সেনাপতি কনচেং বৰপাত্ৰ গোহাঁইৰ বীৰত্বৰ কথা শুনি তেওঁক নেদেখাকৈয়ে তেওঁৰ গভীৰ প্ৰেমত পৰিছে আৰু তেওঁক এবাৰ স্বচক্ষুৰে নেদেখিলে যেন তাইৰ জীৱনটোৱেই অসাৰ্থক তেনে অনুভৱ কৰিছে—

"ফুলনিত আজি বতাহ সোমাই
ফুলৰ হিয়া, দিলেহি কঁপায়।।
কোনেও নজনা
কোনেও নুশুনা,
কথাটি প্ৰাণৰ ক'লে উবুৰাই।।
প্ৰাণ কুমলীয়া
হ'ল মতলীয়া
মন যে বলীয়া নিয়ে উৰুৱাই।।"

তুলাদৈৰ মন-ফুলনিত প্ৰেমৰ বলিয়া বতাহজাক সোমাই কোমল হিয়া কঁপাই তুলিছে। বতাহজাকে যেন তুলাদৈৰ প্ৰাণৰ কথাটিকে হিয়া উবুৰিয়াই ক'লে। তেওঁৰ কুমলীয়া প্ৰাণ প্ৰেমত মতলীয়া হৈ বলীয়া মনটোক যেন উৰুৱাই লৈ গৈছে কন্‌চেঙৰ ওচৰলৈ।

দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় পটতে আকৌ এটি গীত লিগিৰীহঁতৰ মুখত দিছে। গীতটি হ'ল—

"চমক লগাই জমক ধৰি,
কিয় আহে, কিয় যায়।
অ—দেখা লগৰী, সপোন কুঁৱৰী
মনে মনে গুচি যায়।।
অ' মোৰ সখীয়া,
অ' মোৰ সখীয়া,
আহাৰ মাহৰ কলীয়া ডাৱৰে
কিনো কথা কৈ যায়।।"

কনচেঙৰ ভাবত বিভোৰ তুলাদৈৰ মন আহাৰমহীয়া ক'লা ডাৱৰে যেন আবৰি ধৰিছে। গীতটোৰ জৰিয়তে তাকেই প্ৰকাশ কৰা হৈছে। তুলাদৈৰ মনৰ অৱস্থাৰ কথা জনাবলৈ প্ৰথম গীতটোৱে যথেষ্ট; উপৰিউক্ত গীতটি নিদিলেও হ'লহেঁতেন। গীতটো পৰিৱেশ সৃষ্টিতো বিশেষ সহায়ক হৈ উঠা নাই।

চতুৰ্থ গীতটিৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে দ্বিতীয় অংকৰ পঞ্চম পটত। ধনশিৰী নৈৰ পূব পাৰে আহোমৰ কোঁঠত ৰজাৰ চ'ৰাত নটীসকলে গীতটি গাইছে—

"সোণৰ জখলাৰে
স্বৰ্গদেউ নামিলে,
ৰাইজৰ ৰখীয়া হৈ।
হাতৰ হেংদাঙে শত্ৰু দমালে
মূৰতে কিৰীটি লৈ।
কিৰীটিৰে ৰশ্মি কৰে তিৰি বিৰি,
গাতে গোমচেঙৰ চোলা।
চকুত জুয়ে জ্বলে হাতে অভয় দিয়ে
ইন্দ্ৰবংশী চকাফাৰ ল'ৰা।"

গীতটিৰদ্বাৰা ইন্দ্ৰবংশী চুকাফাৰ বংশধৰ চুহুংমুঙ্গ বা স্বৰ্গনাৰায়ণৰ গুণ-গৰিমা গোৱা হৈছে। নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টিত গীতটি সহায়ক হৈছে যদিও মুকলি ৰাজসভাত নাচনীৰ উপস্থিতি আৰু নৃত্য-গীত অশোভনীয়। এই বিষয়ে

ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্য'ত এনেদৰে মন্তব্য কৰিছে— "ৰজাৰ ভিতৰচ'ৰাত ৰাজকীয় বিলাস আৰু আমোদ-প্ৰমোদৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰিবলৈ নাচ-গানৰ প্ৰয়োগ ঠাই বিশেষে আৱশ্যক, কিন্তু মুকলি ৰাজচ'ৰাত নাচনীৰ উপস্থিতি আৰু নৃত্যগীত অশোভনীয়। .... গীত প্ৰয়োগতো স্থান-কাল আৰু পাত্ৰৰ বিচাৰ প্ৰয়োজন।"[২] নাট্যকাৰে আন উপায়ে পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰিলেহেঁতেন, নতুবা গীতটি নিদিলেও নাট্য- কাহিনীৰ কোনো হানি নহ'লহেঁতেন। নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিবলৈ য'তে-ত'তে গীতৰ প্ৰয়োগ কৰা অনুচিত।

চতুৰ্থ গীতটিৰ অকণমান পিছতে আহোম ৰজাৰ চোৰাংচোৱাৰ মুখত পঞ্চম গীতটি উপস্থাপন কৰা হৈছে। চোৰাংচোৱাজনে কছাৰী ৰজাৰ বাতৰি গীতৰ মাধ্যমেৰে ৰজা প্ৰমুখ্যে ৰাজচ'ৰাত উপস্থিত বিষয়াসকলৰ আগত ব্যক্ত কৰে। গীতটিৰ উপস্থাপন বৰ বুদ্ধিদীপ্ত, গীতটিয়ে নাটকীয় কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিয়াত বিশেষভাৱে সহায় কৰিছে। গীতটি হ'ল—

"কিনো শুনি যাব কিনো কৈয়ে যাম
কছাৰী ৰজাৰে কথা।
হাবিতে সোমাই কছাৰী ওলায়
গাত আঁক বাঁক চোলা।
ইপিনে শুনিছোঁ সিপেনে কৈছ,
দেও মানুহৰ কথা।
পাটকাইৰ পৰা দেও-মানুহ আহিছে
কাৰো নহয় ৰক্ষা।।
দেও মানুহৰ বাতৰি শুনিয়ে
ৰাতিতে পলাল নগা।
কছাৰী ৰণুৱা ভয়তে পেপুৱা
কোন কাৰ হয় লগা।।
ডেৰচোংফাৰো বুকু কঁপিছে
এনে অনুমান হয়।
ঈশ্বৰ ঈশ্বৰী আমাৰ ফলীয়া
স্বৰ্গদেৱৰ খিয়াতি বয়।।"

কছাৰী ৰাজ্যৰ বৰ্তমান পৰিস্থিতি বৰ বেয়া। মানুহৰ মাজত উৰা-বাতৰি প্ৰচাৰ হৈছে যে পাটকাইৰপৰা দেওলগা মানুহ (আহোমসকল) আহিছে আৰু সেই

---

[১] সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ২০০২, পৃষ্ঠা- ২১৭

কথা শুনি কছাৰীৰ মিত্ৰ নগা ৰজা (চেমা ফৈদৰ) সৈন্যসহ ৰাতিতে পলাই গৈছে। কছাৰী ৰণুৱাসকল এতিয়া আহোমৰ ভয়তে পেপুৱা লাগিছে। ৰজা ডেৰচোংফাৰো ভয়তে বুকু কঁপিছে।

তৃতীয় অংকৰ চতুৰ্থ পটত চাৰিটি গীত দিয়া হৈছে। আটাইবোৰ গীত নুমলী কুঁৱৰীৰ টোলত লিগিৰীবিলাকে গাইছে আৰু গীতবোৰৰ জৰিয়তে প্ৰেমৰ চিত্ৰ আৰু শৃঙ্গাৰ ৰসৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰা হৈছে। চাৰিটি গীতৰ ভিতৰত দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় গীতত ৰাগৰ (ধৰমজ্যোতি আৰু গৌৰীৰূপক) উল্লেখ কৰা হৈছে। ৰাগ সঙ্গীততো যে নাট্যকাৰ ভূএগ্ৰাৰ দখল আছিল সেয়া গীত দুটিয়ে প্ৰমাণ কৰে। চতুৰ্থ গীতটিত শৃঙ্গাৰ ৰস প্ৰকাশ পোৱাৰ উপৰিও আহোম ৰজা চুহুংমুঙৰ দৈহিক সৌন্দৰ্যৰ কথাও প্ৰকাশ পাইছে—

"অতি সুকোমল দেৱৰে শৰীৰ
হাতীৰ শুৰে ভৰি।
কৰে তিৰ্-বিৰ্ সোণৰে বৰণ,
ৰূপতেই ৰাঙে চৰি।।
আজি কুঁৱৰীয়ে কিনো ৰাঙে চাই
লাগে স্বৰ্গদেৱ তধা।
ফুলৰ শৰেৰে মাৰে পঞ্চ শৰ
ৰতি মদনৰ খেলা।।"

প্ৰতিটো গীতৰ শব্দ যোজনা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী অতি মনোৰম; কিন্তু একেটা পটতে চাৰিটিকৈ গীত সংযোগ কৰাৰ ফলত নাট্য-কাহিনীৰ আৱেদন হ্ৰাস পাইছে আৰু দৰ্শকৰ বাবে দৃশ্যটি কিছু পৰিমাণে আমনিদায়ক হৈ পৰিছে। নায়কৰ ৰূপ-গুণ, প্ৰেমৰ চিত্ৰ আৰু শৃঙ্গাৰ ৰস প্ৰকাশৰ বাবে দুটি-গীতেই যথেষ্ট আছিল। তেনেস্থলত চাৰিটিকৈ গীত সংযোগ কৰি নাট্যকাৰে অসচেতনতাৰ পৰিচয় দিছে।

চতুৰ্থ অংকৰ তৃতীয় পটত যিটো গীতৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে তাত নাট্যকাৰে আহোম ৰজাই নুমলী কুঁৱৰীক কছাৰী ৰাজ্যৰ শাসনভাৰ গোটাই যোৱাৰ পিছত কুঁৱৰীৰ মনৰ অৱস্থা কেনেকুৱা হৈছিল তাৰ এটি আভাস দিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। কুঁৱৰীৰ চ'ৰাত কুঁৱৰীক চৌঁৱৰেৰে বিচি বিচি গীতটি গাইছে দুজনী লিগিৰীয়ে—

"লাহৰ চুলি মেলি আমাৰে কুঁৱৰী,
হাততে তৰোৱাল লৈ,
উজনি-নামনি, চাই চকু মেলি,
পতিত-পাৱনী হৈ।।

জগত জননী পৰম ঈশ্বৰী
বাহুতে শকতি দিয়া।
অভয়া বৰদা; তুমি মহামায়া
কুঁৱৰীক কৰুণা কৰা।।"

নাটকীয় পৰিবেশ সৃষ্টিৰ বাবে গীতটিৰ প্ৰয়োগ যথোপযুক্ত হৈছে।

পঞ্চম অংকৰ তৃতীয় পটত নাটকখনৰ অন্তিম গীতটিৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। নুমলী কুঁৱৰীৰ তামুলী চ'ৰাত পূৰ্ণিমাৰ গধূলি লিগিৰীবিলাকে ফুল সজাই সজাই মাজে মাজে একোটা নাচ দি গীতটি গাইছে—

"কিনো মোহন সপোন হে,
জোনাকে হাঁহিছে তৰাই নাচিছে
সোণত সুৰগা চৰেহে
ফুলৰ উপৰি ফুল,
মন যাৰ বিয়াকুল,
সজাৰে মইনা কেনিবা উৰিলে
সজাৰ ৰখীয়া নাই হে।।"

ভোমোৰাৰূপী সজাৰ মইনা আহোম ৰজা চুহুংমুঙ্গ ফুলৰ মৌ চুহি গুচি গ'ল। নুমলী কুঁৱৰীৰ মন এতিয়া ব্যাকুল, প্ৰাণৰ প্ৰিয়তম কাষত নাই। স্বৰ্গদেৱক চকুৰ ঠাৰতে দমন কৰি থৈছিল। পুৰুষৰ ওপৰত নুমলীৰ পুনৰ বিশ্বাস হেৰাই হৈছে; কাৰণ পুৰুষে তিৰোতাৰ মনৰ ভাব বুজিব নোখোজে।

এনেদৰে এঘাৰটা গীতৰদ্বাৰা নাট্য-কাহিনীৰ বিশেষ মুহূৰ্তবোৰ সজোৱা হৈছে। এই গীতকেইটিৰ বাবেই অসমীয়া গীতি-সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা এগৰাকী গীতিকাৰ হিচাপে স্থান পাবৰ যোগ্য। ❑

‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকত উনবিংশ শতিকাৰ অসমৰ সমাজ-জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি

ৰাজশ্ৰী বৰা

‘গাঁওবুঢ়া’ অসমীয়া-নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰথমগৰাকী ঐতিহাসিক নাট্যকাৰ পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ প্ৰথম নাটক,— যিখন নাটকক কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে ‘ধেমেলীয়া নাট’, কোনোজনৰ মতে ‘হাস্য-মধুৰ কৰুণ ৰসসিক্ত সামাজিক নাট’ আৰু গোহাঞিবৰুৱাই নিজে মূল পাতনিত উল্লেখ কৰা মতে ‘সামাজিক নাটক’ ৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে।

গোহাঞিবৰুৱাই এই নাটকখন লেখাৰ অভিপ্ৰায় সম্পৰ্কত আগবঢ়োৱা কথাখিনি হ’ল— “আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ আদিছোৱাত, চৰ্কাৰী কৰ্মচাৰী গাঁওবুঢ়াৰ ‘অনাহাৰী’ বিষয়-ববীয়া খাটনি বিষয়ক ৰহস্যই এই লেখকৰ অন্তৰত, ল’ৰাকালত সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই ৰহস্যৰ আৰ্হি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰাই এই সামাজিক নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ আগ উদ্দেশ্য।” যিহেতু নাট্যকাৰৰ ল’ৰাকালৰ কোমল মনত কৌতূহল জন্মাব পৰা এক বিশেষ সামাজিক সমস্যাক লৈ নাটকখনৰ কাহিনী বিন্যাসিত হৈছে, গতিকে এই সামাজিক সমস্যামূলক কাহিনী সংযোজনৰ ফালৰপৰা আৰু লগতে প্ৰধান চৰিত্ৰৰ উপস্থাপন আদি দিশৰপৰাও ‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকখনক নিঃসন্দেহে এখন গহীন সামাজিক নাটকৰ শাৰীত ঠাই দিব পাৰি।

বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া যে এই গহীন সামাজিক নাটকখনত অন্যান্য নাটকীয় অভিব্যক্তি সমূহতকৈয়ো, ইয়াত ব্যক্ত হোৱা সমাজ-জীৱনৰ ছবিখনহে অধিক প্ৰাণৱন্ত ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। এয়া যেন নিঃসন্দেহে নাটকখন সৃষ্টিৰ লগত জড়িত নাট্যকাৰৰ ‘আগ-উদ্দেশ্য’ৰ সফল ৰূপ।

‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকখনত উপলব্ধ হোৱা সমাজ-জীৱন উনবিংশ শতিকাৰ এছোৱা বিশেষ সময়ৰ অসমৰ সমাজ-জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি।

উনবিংশ শতিকাত বিশেষতঃ ১৮২৬ চনত ‘ইয়াণ্ডাবু সন্ধি’ৰ স্বত্ব অনুসাৰে, অসমত ইংৰাজ-শাসন প্ৰৱৰ্তন হোৱাৰ ফলস্বৰূপে অন্যান্য চমৎকৃত পৰিৱৰ্তনবিলাকৰ লগতে অসমৰ আৰ্থ-সামাজিক দিশতো আমূল পৰিৱৰ্তন সাধন হৈছিল। এই পৰিৱৰ্তনৰ ঢৌৱে বহুক্ষেত্ৰত জন-জীৱন বিপৰ্যস্ত কৰি তুলি বিভীষিকাৰ কৰাল গ্ৰাসত পেলাইছিলগৈ। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দহকৰো শেষ পৰ্যায়ত ৰচিত হোৱা

এই নাটকখনত, প্ৰধানতঃ নাট্যকাৰৰ জীৱনকালত প্ৰত্যক্ষ হোৱা কঠোৰ বাস্তৱৰ এনে এক কৰুণ ছবিয়েই প্ৰকাশিত হৈছে।

ইংৰাজ শাসনৰ আদিছোৱাত শাসনৰ সুবিধাৰ্থে, বিভিন্ন বিষয়বাব সৃষ্টি কৰি সেইসমূহত বিভিন্নজনক নিয়োগ কৰা হৈছিল। এই বিষয়বাববিলাকৰ ভিতৰত ৰায়তৰ খাজনা সংগ্ৰহৰ বাবে সহায়কাৰী হিচাপে একোজন লোকক একোখন গাঁৱৰ মুৰব্বী পাতি 'গাঁওবুঢ়া' বিষয়বাবটো দিয়া হৈছিল। বহু কষ্ট কৰিবলগীয়া হোৱা এই গাঁওবুঢ়াসকলে কিন্তু কিছু সামাজিক সা-সুবিধাৰ বাহিৰে কোনো ধৰণৰ চৰকাৰী বেতন লাভ কৰা নাছিল। ফলত ঘৰুৱা কাম কৰিবলৈকো আহৰি নোপোৱা, এনে একোজন গাঁওবুঢ়াৰ নিজৰ লগতে নিজ পৰিয়ালটোৰো বিলাই-বিপত্তিৰ সীমা নোহোৱা হৈছিল।

ভোগমন চেটিয়া নামৰ নতুনকৈ 'গাঁওবুঢ়া'ৰ বিষয়বাব লোৱা এজন হোজা গাঁৱলীয়া লোকৰ অবৰ্ণনীয় দুখ-যাতনাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ নাট্য-কাহিনী আধাৰিত হৈছে। 'বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা' ভোগমনে গাঁওবুঢ়া এজনৰপৰা পোৱা অপমানৰ জ্বালা ভুঞ্জি, ঘৈণীয়েক ৰংদৈৰ বুদ্ধি অনুসৰি মৌজাদাৰক খাটনি ধৰি, নিজে গাঁওবুঢ়াৰ বিষয়বাদ লয়গৈ। কিন্তু বিধিৰ বিপাকত হিতে বিপৰীতহে হয়গৈ। অৱশেষত ভোগমনে উপলব্ধি কৰিলে— আৰ্থিক আৰু লগতে মানসিক দুৰৱস্থা আনি দিয়া এই 'গাঁওবুঢ়া' বিষয়বাব লোৱাতকৈ, বিষয়বাব নথকা সাধাৰণ মানুহ হোৱাই শ্ৰেয়। সেয়ে, ঘৈণীয়েক সহিতে দুয়ো সিদ্ধান্ত কৰিলে— "কাইলৈ মৌজাদাৰ হাকিমৰ ওচৰত আমাৰ বিষয়খনৰ মেট্‌মৰা ভাৰখন শোধাই দিহে আহিবগৈ লাগে।" (পঞ্চম অঙ্ক, প্ৰথম পট)।

ভোগমনে 'গাঁওবুঢ়া' বিষয়বাব ল'বলৈ থিৰাং কৰাৰপৰা, বিষয়বাব লোৱা আৰু শেষত বিষয়বাব শোধাই দিয়া — এই গোটেই ঘটনা পৰিক্ৰমা পাঁচটা অঙ্কত নিবদ্ধ কৰা হৈছে। তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা, এই পাঁচোটা অঙ্কতে ভোগমনৰ ব্যথাভৰা কাহিনীৰ লগে লগে, সেইখিনি সময়ৰ ব্ৰিটিছ্ শাসন ব্যৱস্থাকে ধৰি, বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ মানুহৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ আৰু জীৱন-ধাৰণৰ মানদণ্ড নাট্যকাৰে সফলতাৰে অঙ্কন কৰিছে।

'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম পট আৰু দ্বিতীয় পটত ব্ৰিটিছৰ শাসন কালত 'কুলী ধৰা প্ৰথা'ৰ কবলত পৰা অসমীয়া হোজা গাঁৱলীয়া মানুহে কিদৰে নিজস্বতা হেৰুৱাই দাসত্বৰ শিকলি পৰিধান কৰিব লগা হৈছিল, — তাৰ মৰ্মস্পৰ্শী বাৰ্তা পোৱা যায়। সেই সময়ত চাহাবৰ সুবিধাৰ্থে নিজৰ মানুহে নিজৰ মানুহকেই বন্দী সজাইছিল—

কচু — কনিষ্ঠ বাবু, কনিষ্ঠ বাবু, ধৰও ইয়াকু ধৰও, পাকুৰি লও।
(চিপাহীয়ে ভোগমনৰ গলধনত ধৰি টানি আনে)
(প্ৰথম অঙ্ক, প্ৰথম পট)

অৰ্দ্দালি — বাবু! চাহাবে পঠিয়াইছে। বোলে, কুলী আহি পালে যদি, সোনকালে পঠিয়াই দিয়ক। (প্ৰথম অঙ্ক, দ্বিতীয় পট)

কচুখোৰা ছুটীয়া গাঁওবুঢ়াৰ নিৰ্দেশত চাহাবৰ ওচৰলৈ, মুৰ্গীৰ ভাৰ কঢ়িয়াই কুলীৰ কাম কৰিবলগীয়া হোৱাত নিজৰ জীৱনটোৰ ওপৰতে ধিক্কাৰ জন্মি, মানসিক অস্থিৰতাত ছট্‌ফটাই থকা নায়ক ভোগমনৰ দুখজনক ছবি ফুটি উঠিছে দ্বিতীয় অঙ্কত এনেদৰে— "শুনিছ নে, মোৰ জীৱনত আৰু সকাম নাই। মোৰ আৰু সংসাৰত ৰাপ নাইকিয়া হ'ল। মোৰ দেহ চিত এনেহে লাগিছে, যেন আজিয়েই দেশ এৰি বিদেশলৈ গুচি যামগৈ।"

প্ৰকৃত পক্ষে ভোগমনৰ এই মানসিক অস্থিৰতাৰ যোগেদি সেইখিনি সময়ত জোৰ-জুলুম কৰি কুলী হ'বলৈ বাধ্য কৰোৱা, সকলো লোকৰে মানসিক যাতনাৰ ছবি একোখন বিচাৰি পোৱা যায়।

তদুপৰি, দ্বিতীয় অঙ্কতে প্ৰকাশ পাইছে— সমাজ একোখনত পাৰিবাৰিক সমস্যাবিলাক সমাধানৰ কাৰণে কিদৰে বহু ক্ষেত্ৰত তিৰোতাই আগভাগ লয়— সেই বতৰাও কুলীৰ কাম কৰি বিবুধি হৈ পৰা ভোগমনক উপায়ৰ বাট নিৰ্দেশ কৰি দেখুৱাইছে ৰংদৈয়েহে— "বিবুধি হ'ব নেলাগে। বাৰু, মই ইয়াৰ বুধি উলিয়াম।" (দ্বিতীয় অঙ্ক, প্ৰথম নাট)

সেইদৰে, দ্বিতীয় অঙ্কৰ দ্বিতীয় পট, তৃতীয় পট আৰু চতুৰ্থ পটত আভাস পোৱা যায় যিকোনো বিশেষ সুবিধা আদায়ৰ কাৰণে, সমাজ এখনত চলি থকা উপঢৌকন দিয়া ব্যৱস্থাৰ বিষয়ে। কাৰণ, গাঁওবুঢ়া বিষয়বাব পাবৰ বাবে নিচলা হৈয়ো, ভোগমনে মৌজাদাৰলৈ বুলি এৰি কাপোৰখন নিয়াৰ উপৰিও ৰত্নেশ্বৰ মৌজাদাৰৰ লগত চাহাবৰ ওচৰলৈ যাওঁতে চাহাবলৈ বুলি হাতত এটা মইনা চৰাই আৰু সুমথিৰা টেঙা লৈ যায়। তেনেদৰে ভোগমনৰ ঘৈণীয়েক ৰংদৈয়েও আশা পূৰ্ণ হোৱাৰ ভাবতে মৌজাদাৰণীলৈ বুলি নিছিল মুগাৰ মেখালাখন।

আকৌ, দ্বিতীয় অঙ্কৰ চতুৰ্থ পটতে ৰত্নেশ্বৰ মৌজাদাৰে চাহাবক কোৱা কথা-বতৰাত ফুটি উঠিছে সেইখিনি সময়ত ইংৰাজ চাহাবসকলৰ প্ৰতি থকা সাধাৰণ মানুহৰ ভয় আৰু সমীহৰ ভাব— "এৰা হজুৰ, গাঁৱলীয়া মানুহ, হজুৰক দেখি ভয় কৰিছে।"

দ্বিতীয় অঙ্কৰ পঞ্চম পটৰ মৌজাদাৰৰ চ'ৰাৰ গাঁৱলীয়া মেলখনে সেইখিনি সময়ত মৌজাদাৰ আৰু গাঁওবুঢ়াৰ হস্তক্ষেপত কিদৰে গাঁৱলীয়া লোকৰ সমস্যাবহুল

গোচৰবিলাক নিষ্পত্তি কৰি, পাৰিবাৰিক কল্যাণ সাধনৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল তাৰ এক নিভাঁজ চিত্ৰ দাঙি ধৰে।

তৃতীয়, চতুৰ্থ আৰু পঞ্চম এই তিনিওটা অঙ্কতে ইংৰাজৰ শাসনকালত গাঁওবুঢ়াসকলে ভোগ কৰা চৰম দুখজনক অৱস্থাৰ হৃদয়বিদাৰক ছবি ফুটি উঠিছে। চৰকাৰী কাম কৰি কৰি নিজৰ ঘৰৰ কাম কৰিবলৈ সময় নোপোৱা ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ ঘৈণীয়েক ৰংদৈৰ উক্তিত গাঁওবুঢ়াৰ ঘৰৰ নিচলা অৱস্থাৰ স্বৰূপ ফুটি উঠাৰ লগতে আক্ষেপৰ সুৰ ব্যঞ্জিত হৈছে এনেদৰে— "চৰকাৰী কাম নকৰি নোৱাৰি হয়। পিচে আমি হবলা নেখাই মৰিব পাৰোঁ? তেন্তে চৰকাৰে আমাক এটা জীৱিকাৰ উপায় নিদিয়ে কিয়? ঘৰৰ খাই পৰৰ হৈ খাটি মৰা ক'ত আয়ণ আছে।" (তৃতীয় অঙ্ক, প্ৰথম পট)

তেনেদৰে, ভোগমন চেটিয়া আৰু কচুখোৱা ছুটীয়াৰ উক্তিতো চাহাবৰ কাম কৰোঁতে গাঁওবুঢ়াসকলৰ বিলাই নোহোৱা অৱস্থাৰ উমান পোৱা যায়—

ভোগ— (কচুলৈ চাই) ককাই? আমাৰ বিলাই কি হৈছে নেদেখিছ? ভাল যেনিবা দিঙ্গিত কলহ বান্ধি পানীত পৰিছোঁ, ককাইটি ঐ!

(তৃতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় পট)

কচু— আও, বহি মৰিব দিছ নে? মৌজাৰীয়ে মোক ৰচত গোটাবলৈ পাচিছে। আজি আবেলিকৈ বৰচাহাবৰ বাহাৰত খৰি, মাছ, পাচলি যোগান দিবগৈ লাগে। কি কৰোঁ, উপায় নাই। ভাতৰ পাতত বহিবলৈকে আজৰি নেপামহে কিজানি। যাওঁ, যা, যা, যা।

(তৃতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় পট)

নাটকখনৰ চতুৰ্থ অঙ্কৰ দ্বিতীয় পটত অঙ্কিত হোৱা ভোগমন গাঁওবুঢ়া-বৰচাহাবৰ খানচামা, চৰ্দাৰ, অৰ্দালি আদিৰ নিষ্ঠুৰ ব্যৱহাৰৰ বলি হ'বলৈ বাধ্য হোৱা যন্ত্ৰণাকাতৰ দৃশ্যটোৰ লগতে, সেইখিনি সময়ত সাধাৰণ অসমীয়া জনমানসে মহাৰাণীক সৰ্বময় কৰ্তা হিচাপে গ্ৰহণ কৰাৰ পৰিচয়ো বেকত হৈছে, এইদৰে—

ভোগ - (বৰকৈ চিয়ঁৰি) ঔ সঁচাকৈয়ে নিয়ে দেখোন ঔ। হেৰৌ, মহাৰাণীৰ দোহাই? দেউতাসকল ঔ। এনে কথা ক'ত দেখিছ বোপাহঁত ঔ! ইহঁত মানুহ নহয়, যমদূত ঔ। (চতুৰ্থ অঙ্ক, দ্বিতীয় পট)

নাটকখনক ভোগমন গাঁওবুঢ়া চৰম নিঠৰুৱা অৱস্থাটোৰ সন্মুখীন হয় যেতিয়া খাজনা আদায় দিব নোৱাৰাৰ বাবে অন্য এজন গাঁওবুঢ়াই টেকেলাৰ হতুৱাই তেওঁৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰাই অন্যান্য বস্তুৰ সৈতে একমাত্ৰ জীয়েক জেতুকীৰ ওমলা বাটিটোও

লৈ যায়। সেই নির্মম দৃশ্য দেখি ভোগমনৰ পিতৃ-হৃদয় স্বাভাৱিকতেই শোকত অথিৰ হৈ পৰে — “দেহি ঐ, মোৰ আইৰ হাতৰপৰা সি অধৰমীয়ে বাটিটো আঁজোৰ মাৰি নিয়ালে মনত পৰিলে, এতিয়াও মোৰ বুকু ফাটি যাই যেন লাগে। হে প্ৰৰ্ভু, তোমাৰ কি অদ্ভুত মহিমা!” (পঞ্চম অঙ্ক, প্ৰথম পট)

দৰাচলতে, ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ এই চূড়ান্ত ট্ৰেজিক অৱস্থাটোৰ মাজেদিয়েই প্ৰতিফলিত হৈছে সেইখিনি সময়ত দুখীয়া লোকে খাজনা আদায় দিব নোৱৰাৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা শোকাৰ্ত পৰিণতিৰ মৰ্মান্তিক দশা।

নায়ক ভোগমনৰ এই যন্ত্ৰণাকাতৰ ঘটনাৰাজিৰ উপৰিও, চতুৰ্থ অঙ্কৰ প্ৰথম পটত মৰিয়া গাঁৱত চাহাবৰ কাৰণে ৰচদ গোটোৱা অভিযানত সৃষ্টি হোৱা শোকাকুল পৰিবেশে যি এক মৰণ-বিভীষিকাৰ সৃষ্টি কৰিছে, সিয়ে যিকোনো হৃদয়বান লোকৰ অন্তৰত সাঁচ নেপেলোৱাকৈ নাথাকে।

‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকখনত সমাজ-জীৱনৰ পট অঙ্কনৰ ক্ষেত্ৰত আটাইতকৈ উজ্জ্বল দিশটো হৈছে পঞ্চম অঙ্কৰ দ্বিতীয় পটত আদালতৰ মজিয়াত, মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব মিঃ ইয়ঙৰ আগত পেস্কাৰ আৰু মুক্তিয়াৰৰ বক্তব্যত অনীতি নিৰ্মূলকৰণৰ যোগেদি সমাজ-পৰিৱৰ্তনৰ বাণী মূৰ্ত হৈ উঠাটো। ভোগমনে ভেলেউৰপৰা মুৰ্গী অনা কথাটো ভোগমনৰ হৈ মুক্তিয়াৰ আৰু পেস্কাৰে মিঃ ইয়ঙৰ আগত দাঙি ধৰিছে এনেদৰে—

মুক্তিয়াৰ — অ, হয়। হজুৰ, এই গৰিপে তাৰ নিজৰ ক্ষমতাৰে মুৰ্গী কাঢ়ি অনাগৈ নাই।

ইয়ং — টাকে কোন খেম্‌টা দিছে?

মুক্তিয়াৰ — হজুৰে।

ইয়ং — অঃ টুমি একদম্ জুঠা কৈছে; হামি টাকে হেই খেম্‌টা নাই ডিছে। জোৰ-জবৰদস্তি জুলুম কৰিবলৈ হুকুম হামি নাই দিছে।

মুক্তিয়াৰ— হজুৰে দৰিয়াপ কৰি চাওক, দিছে।

পেস্কাৰ — হয়, হজুৰে দৰিয়াপ কৰি চাওক, দিছে।

ইয়ং — হামি জুঠা নাই কৈছে; হামি হুকুম নাই দিছে।

মুক্তিয়াৰ— বাৰু, মই ভাঙ্গি কওঁ। হজুৰ সেই মুৰ্গী বৰচাহাবৰ ৰচদলৈহে আনিছিল; গাঁওবুঢ়াৰ নিজলৈ নহয়।

শেষত নাট্যকাৰে সেইখিনি সময়ত প্ৰচলিত ইংৰাজ চাহাবৰ লগত জড়িত সামাজিক কু-প্ৰথাবিলাক আঁতৰ কৰি, সমাজত শান্তি-শৃঙ্খলাৰ লগতে ন্যায় প্ৰতিষ্ঠা

কৰাৰ বাণী ইংৰাজ চাহাব ইয়ঙৰ মুখেদি ব্যক্ত কৰি, সকলোলৈকে এক সবল আশা জাৰি কৰিছে এনেদৰে — "ওৱেল, এইটো ভালা ডস্তুৰ নাই আছে। কুলী জবৰদস্তি ডৰিবে। ৰচদ কাবে, ডাম নাই ডিবে। গাঁওবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাবে, কুচ্ নাই মিলিবে। কেইচা ডস্তুৰ! এচব বাট হামি ওপৰতে লেকিবে।"

(পঞ্চম অঙ্ক, দ্বিতীয় পট)

সবাৰোপৰি, 'গাঁওবুঢ়া' নাটকত নাট্যকাৰে ইংৰাজ চাহাবৰ মুখত ভঙা-ভঙা অসমীয়া, অসমীয়া অৰ্দালিৰ মুখত হিন্দী, হিন্দুস্থানী চৰ্দাৰৰ মুখত অসমীয়া ভাষা প্ৰয়োগ কৰি সেই সময়ৰ সমাজত গা কৰি উঠা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণৰ স্বৰূপ বেকত কৰাৰ লগে লগে গাঁওবুঢ়া, মৌজাদাৰ আৰু নাৰী চৰিত্ৰকেইটিৰ যোগেদিও সেই সময়ৰ সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ লোকৰ বাক্-ভঙ্গীৰ এক মনোৰম তথ্য দাঙি ধৰিছে।

সামৰণিত ক'ব পাৰি, এটা হৃদয়পৰশা গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ বিষয়ক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যৰূপ দিয়া 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখন উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকত ইংৰাজ শাসনৰ কবলত বিধ্বস্ত অসমীয়া গাঁৱলীয়া সমাজৰ এক ফট্‌ফটীয়া দাপোণ হিচাপে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত এক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সংযোজন। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ডº পোনা মহন্ত ঃ নাটকৰ কথা, বনলতা, ২০০৪ (প্ৰথম সংস্কৰণ)
- ডº সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, সৌমাৰ প্ৰকাশ, ২০০৫ (পুনৰ মুদ্ৰণ)
- ডº হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি, লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল, ১৯৭০ (২য় সংস্কৰণ)
- গোহাঞিবৰুৱা ৰচনাবলী, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৮৭ (২য় প্ৰকাশ)

'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্য

দিগন্ত ৰাজবংশী

উনবিংশ শতিকাত লোকপ্ৰজ্ঞাৰ ৰহণ বোলাই সাহিত্যৰ ভঁড়াল চহকী কৰা সকলৰ ভিতৰত সদা সচেতক পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা অন্যতম উল্লেখযোগ্য। গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু কলাত্মক চেতনাৰে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বিস্তৃতি প্ৰদান কৰাত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ সমানে গোহাঞিবৰুৱা স্মৰণীয় ব্যক্তি। প্ৰথম বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচোঁতা হ'লেও এওঁৰ প্ৰথম নাটক 'গাঁওবুঢ়া' সামাজিকহে। তৎকালীন সমাজ-সামগ্ৰিকতা আৰু প্ৰেক্ষাপটমূলক গভীৰ অনুভৱেই উক্ত নাটক ৰচনাৰ মূল আধাৰ। উনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ দশকত (১৮৯৭) নাটকখনে পুথিৰ আকাৰ লয়।

সাহিত্যৰ আধাৰ সমাজ জীৱন। সমাজ-সাহিত্যৰ এনে অঙ্গাঙ্গী সম্পৰ্কৰ বাবেই সময়ৰ নেপথ্যক সদায় সাহিত্যই প্ৰতিনিধিত্ব কৰি আহিছে। সময় বা যুগৰ ব্যৱধানগত চৰিত্ৰক যুগান্তৰলৈ সঞ্চয় কৰাত সাহিত্যৰ অৱদান অনস্বীকাৰ্য। আদিম কালৰপৰা একবিংশ শতিকাপৰ্যন্ত মানুহৰ মৌলিক সমস্যা আৰু মতাদৰ্শগত কাৰ্যপ্ৰণালী অধ্যয়ন সাহিত্যৰ যোগেদি সম্ভৱ হৈছে।

অনুসন্ধিৎসু মাত্ৰেই জানে যে কলাৰ সাধনা কেৱল গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টিয়ে নহয়; বৰং বাহ্যিক অভিজ্ঞতালব্ধ সামাজিক পৰিৱেশো। আমাৰ আলোচ্য নাটক 'গাঁওবুঢ়া' ৰচনাৰ বেলিকা নাট্যকাৰৰ বাস্তৱ অভিজ্ঞতাজনিত সামাজিক প্ৰেক্ষাপট মন কৰিবলগীয়া। উনবিংশ শতিকাৰ অসমত ঔপনিৱেশিক শাসন ব্যৱস্থা বৰ্তমান, বিশেষকৈ আহোমৰ বেলিমাৰ যোৱাৰ পৰৱৰ্তী অসমত অসমীয়া নিচলা ৰায়তৰ দুৰৱস্থা প্ৰত্যক্ষদৰ্শীৰ বাবে আছিল অসহনীয়। বৃটিছ আমোলত চলা এনে নীতি শ্ৰমকাৰী মানুহখিনিৰ বাবে অহিতকৰ। এনে এটা ব্যৱস্থাকে উদঙাই দি তাৰ কুপ্ৰভাৱত পৰা 'অনাহাৰী' বিষয়ববীয়াৰ জীৱন যন্ত্ৰণা আৰু তদানীন্তন সমাজৰ চিত্ৰ আঁকি অভিনয় কৰিবৰ উদ্দেশ্যে এখন নাটক যোগান ধৰাই নাট্যকাৰ গোহাঞিবৰুৱাৰ ফলপ্ৰসু উদ্দেশ্য। 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনৰ বিষয়বস্তুৰ আলমত কথাখিনি বিচাৰ কৰিব পাৰি।

ব্ৰিটিছ সাম্ৰাজ্যবাদত সময়ৰ সুবিধা ল'বলৈকে ব্ৰিটিছসকলে কিছুমান প্ৰশাসনিক কু-প্ৰথাৰ আশ্ৰয় লৈছিল। এই আশ্ৰয় শিবিৰত যোগ দি এচাম মধ্যভোগী অসমীয়াই কুটুমৰ মঙহকে ৰান্ধি বাঢ়ি খাবলৈ হৈ পৰিছিল তৎপৰ। আত্মধ্বংসী

এই কাৰ্য অসমীয়াৰ সামগ্ৰিক বিকাশত আছিল প্ৰধান অন্তৰায়। ক্ৰমাগত বাঢ়ি অহা দুৰ্নীতিমূলক কিছুমান সমস্যাই ব্যাহত কৰিছিল জনজীৱন। অনুভৱী আৰু দূৰদৃষ্টিজনৰ মনত ইয়ে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এনে এটা প্ৰতিক্ৰিয়াশীল মনৰ সৃষ্টি আলোচ্যমান নাটক 'গাঁওবুঢ়া'।

মধ্যযুগীয় পৰম্পৰাৰে আহিলে দেখা যায় সাহিত্য সৃষ্টিৰ অন্তৰালত উদ্দেশ্যধৰ্মীতা স্পষ্ট। এয়া সময়ৰ দাবী। আধুনিক যুগটোৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ লেখাৰ অন্তৰালতো লেখকৰ বিষয়গত উদ্দেশ্য বৰ্তমান। নাটকখনৰ প্ৰথম তাঙৰণৰ 'মূল পাতনি'ত নাট্যকাৰ গোহাঞিবৰুৱাই লিখিছে— "আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ আদিচোৱাত, চৰ্কাৰী কৰ্মচাৰী গাঁওবুঢ়াৰ 'অনাহাৰী' বিষয়-ববীয়া খাটনি বিষয়ক ৰহস্যই এই লেখকৰ অন্তৰত, ল'ৰাকালত সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই ৰহস্যৰ আৰ্হি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰাই এই সামাজিক নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ আগ উদ্দেশ্য।" — এনে উল্লিখনৰপৰা জানিব পাৰি যে ঔপনিৱেশিক ব্যৱস্থাত চলা নানান কু-প্ৰথাৰ ভিতৰত গাঁওবুঢ়া বিষয় বিষয়ক প্ৰথাটো আছিল আৰু জটিল। সমাজ-বিজ্ঞানীসকলে জনোৱামতে পাইক শ্ৰেণীক মুক্তি দি ব্ৰিটিছে তেওঁলোকৰ ওপৰত লগাইছিল Poll Tax। পিছলৈ পাইকৰ জনমুৰি টেক্সৰ পৰিৱৰ্তে মাটিৰ খাজনা লগোৱা হৈছিল। ফলত ৰায়তৰ অৱস্থা দিনক দিনে বেয়াৰ ফালেহে ঢাল খাইছিল। 'দুৰ্গতিৰ সীমা নোহোৱা' এই নিৰীহ ৰায়তৰপৰা খাজনা আদায় কৰাৰ কামত মৌজাদাৰক সহায় কৰিবলৈকে সৃষ্টি কৰিছিল গাঁওবুঢ়া বিষয়ববীয়া। চৰকাৰৰ ঘৰৰপৰা খাজনা আদায়ৰ শেষ সীমা যিমানে ওচৰ চাপি আহিছিল মৌজাদাৰৰ লগতে এই অনাহাৰী জীৱবিধৰ টেঁটুত সিমানে টান পৰিছিল। এনেকি গাঁওবুঢ়াই নিজেও খাজনা ৰেহাই নাপাইছিল। তথাপি এই বাবৰ প্ৰতি আকৰ্ষণৰ কাৰণ আছিল যে অন্ততঃ 'কুলী' হোৱাৰপৰা ৰক্ষা পাব পাৰি, ৰাজহুৱা বিচাৰ-সবাহত মাননি তামোলপাণৰ ভাগ সৰহকৈ পাব পাৰি। নাটকখনৰ 'দ্বিতীয় অঙ্ক'ৰ পঞ্চম পটত চলা বিচাৰখনতে এই ছবি আছে। আন গাঁওবুঢ়া কেইজনৰ সমানে সমানে মাননি নোপোৱাত ভোগমনে আপত্তি কৰিছে— "(উচাৎ মাৰি) ইঃ মই ইমানহে পাওঁ নে? সৌৱা, টেপেৰা গাঁওবুঢ়াইঁতে কিমান পাইছে নাচাৱ কিয়? বোলে, 'সমানৰ ভাই, পাইকৰ ককাই'; চাই-চিতি কাম কৰিব লাগে।"

ঔপনিৱেশবাদত শোষণ এক চিৰন্তন প্ৰক্ৰিয়া। এই প্ৰক্ৰিয়াক সাৰপানী দিছিল তেতিয়াৰ তথাকথিত কেৰাণী, মহৰী, মৌজাদাৰ আদিয়ে। এনে ব্যৱস্থাত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই সামাজিক বৈষম্য আৰু দুৰাচাৰৰ ওপৰত চকু দিছিল। বেজবৰুৱাৰ দৰে চোকা ব্যঙ্গ নহ'লেও চৰকাৰী নীতিৰ কু-প্ৰভাৱক তেওঁ নাটকখনত ঠাই দি আৰু মনে-প্ৰাণে ইয়াৰ অৱসানো বিচাৰিছিল।

এনে চেতনাই নাটকখনৰ মিঃ ইয়ং চৰিত্ৰৰ মাজেৰে শেষত ফুটি উঠিছেঃ “ওৱেল, এইটো ভালা দস্তুৰ নাই আছে। কুলী জবৰদস্তি ডৰিবে। ৰচদ কাবে, ডাম নাই ডিবে। গাঁওবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাৰে, কুচ্ নাই মিলিবে। কেইচা ডস্তুৰ। এ চব বাট হামি ওপৰতে লেকিবে।” জনা যায় গোহাঞিবৰুৱাই সঁচাকৈয়ে চৰকাৰী কর্তৃপক্ষৰ সৈতে এই বিষয়ে যোগাযোগ কৰিছিল।

কোনো নিষ্ঠাবান সাহিত্যিকেই সামাজিক দায়বদ্ধতাৰপৰা আঁতৰি থাকিব নোৱাৰে। ৰবীন্দ্ৰনাথ অথবা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই নহয়, জীৱন বিষয়ক অন্তৰ্দৃষ্টি থকা মাত্ৰেই এই দায়বদ্ধতাৰ লগত জড়িত। এই দৃষ্টিকোণৰপৰা তদানীন্তন শাসন ব্যৱস্থা গোহাঞিবৰুৱাৰ বাবে উদ্বেগজনক। বিশেষকৈ চাহাবপক্ষক সন্তোষ দিয়াৰ নামত আমোলা শ্ৰেণীৰদ্বাৰা ৰায়ত নিচলাৰ ওপৰত চলিছিল ক্ৰমবৰ্ধমান নিৰ্যাতন। মন কৰিবলগীয়া, মৌজাদাৰৰ দৰে বিষয়াই এনে নিৰ্যাতন চলাইছিল গাঁওবুঢ়া বিষয়ধাৰীজনৰ যোগেদিহে—

“ৰত্ন ঃ ..... যদি ৰায়ত বলাবে নোৱাৰ, তেন্তে গাঁওবুঢ়া হ'বলৈ বিচাৰিছিলি কিয় ? মই পূৰ্বতে নকৈছিলোঁ, বোলোঁ, এতিয়া বিষয় পাবলৈ খাটি ফুৰিছ হয়, পাচে হে তাৰ পৰিণাম বুজিবি। বিষয়া বুলিলেই, বিষয় চাই, দুখ আছেই; এতিয়া কেঁকাই দেখুৱালে কোনে শুদাই এৰিব ?” গতিকে কোনো সৎ লোকে এই বাব লৈ সুখ-শান্তিৰে থাকিব নোৱাৰিছিল। চৰকাৰী কামত দিনে-ৰাতিয়ে টলৌ-টলৌকৈ ঘূৰি ফুৰিব লগাত নিজ সংসাৰৰ প্ৰতি মন দিব পৰা নাছিল। পৰিৱৰ্তে, চৰকাৰী পক্ষৰপৰা দৰমহাতো নাছিলেই; আছিল ৰাইজৰ গালি-শপনি, মৌজাদাৰৰ ধমকি, কেতিয়াবা চাহাবৰ লগুৱাৰদ্বাৰা অপমানজনক ব্যৱহাৰ। ইয়াকে উদঙাই দিবলৈ নাট্যকাৰ গোহাঞিবৰুৱাই ‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকখন ৰচনা কৰিছিল। চাৰি গাঁওবুঢ়াৰ কাম-কাজ, মৌজাদাৰৰ সংলাপ আৰু অৰ্দ্দালি, চৰ্দ্দাৰ আদিৰ ক্ৰিয়া-কলাপে এনে চিত্ৰকে বহন কৰিছে।

‘মূল পাতনিৰ আঁত ধৰি নাটকখন ৰচনাৰ আন এটা দৃষ্টিকোণ বিচাৰ কৰিবলগীয়া। নাট্যকাৰে লিখিছে, “আজি কালি অসমত পছিমীয়া ধৰণৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি যেনেকৈ অনুৰাগ বাঢ়িছে, তেনেকৈ তাৰ জোখাই অসমীয়াত নাটক নাই, বিশেষকৈ সামাজিক নাটক, সেই অভাৱ কিঞ্চিৎমান গুচাবলৈ আগবঢ়াটো এই পুথি লিখাৰ দ্বিতীয়টো লক্ষ্য। এই হ'ল লেখকৰ সংকল্প আৰু উদ্দেশ্য।” — আধুনিক সাহিত্য মানে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱজনিত সাহিত্য। এক কথাত, ৰীতি-প্ৰকৃতিত ই নতুন। ইয়াৰ আধাৰ সমাজ তথা মানৱ জীৱন। অসমত এই ধাৰাৰ প্ৰতিষ্ঠাপক গুণাভিৰাম বৰুৱা হ'লেও ইয়াৰ ব্যাপ্তিত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ লগতে গোহাঞিবৰুৱাৰ নাম উল্লেখযোগ্য। অৱশ্যে বঙ্গত ইয়াৰ যি চৰ্চা চলিছিল তাৰ এটা

প্ৰবাহহে অসম প্ৰান্তত ঠন ধৰি উঠিছিল। জনা যায়, হাইস্কুলত থকা কালত বঙলা থিয়েটাৰ 'অভিমন্যু বধ' চাই এখন বঙলা নাট কিনি আনি দীননাথ বেজবৰুৱাৰ চ'ৰাঘৰত পুনৰাভিনয় কৰিহে হেনো আমাৰ নাট্যকাৰে শান্তি পাইছিল আৰু তেতিয়াই হেনো 'এখন অসমীয়া নাটক ৰচিবলৈ' দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ হৈছিল। ক্ৰমাগতভাৱে নাট্য-দৰ্শক বাঢ়িছিল, অথচ সমপৰিমাণে নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল। তদুপৰি ব্ৰিটিছ শাসনতন্ত্ৰত যিহেতু মানুহৰ সামগ্ৰিক অশান্তি বাঢ়িছিল, গতিকে সাহিত্যতো তাক প্ৰতিফলিত কৰাৰ মানসিকতা বৃদ্ধি পাইছিল। সামাজিক কু-প্ৰথা, কু-সংস্কাৰৰ প্ৰতি গণচেতনা জগাবলৈকে ৰচিত হৈছিল 'ৰামনৱমী', 'বাহিৰে ৰংচং ভিতৰি কোৱা ভাতুৰি'। আচলতে, ইংৰাজী শিক্ষাৰ পৰশত বঙ্গদেশত জন্ম হোৱা 'মধ্যশ্ৰেণী'টোৰ মাজত যি যুক্তিবাদী আৰু মানৱতাবাদী ধ্যান-ধাৰণা গঢ় লৈ উঠিছিল সিয়ে এটা সংস্কাৰবাদী আন্দোলনৰো জন্ম দিছিল। এই আন্দোলনৰ প্ৰভাৱতে অসমৰ সংস্কাৰকামী অনীতি-অনিয়মৰ বিৰুদ্ধ মানসিকতাই গা কৰি উঠিছিল। এনে চেতনাৰ বাবেই লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ হাতত তদানীন্তন সমস্যা-অনীতি-আদিয়ে প্ৰাণ পাইছিল। যিটো প্ৰচুৰ পৰ্যবেক্ষণ আৰু মননশীল ক্ষমতাৰ বাবেহে সম্ভৱ আছিল।

কলাত্মক দৃষ্টিভঙ্গীৰে 'গাঁওবুঢ়া' বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় পঞ্চম অঙ্কৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় দৃশ্যই মূল কাহিনীৰ বিকাশ আৰু পৰিপাকত পূৰ্ণ সহায়ক নহয়। হাস্যৰসৰ সমলেৰে ভৰপুৰ এই দুই দৃশ্যৰ সংযোগ "ষ্টেজৰ নিমিত্তে উপযোগী কৰিবৰ উদ্দেশ্যে"হে। দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জনৰ দিশটোক যেন ইয়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। কিয়নো অনুমান কৰামতে সেই সময়ৰ সৰহভাগ দৰ্শকেই আছিল পাতল। এই শ্ৰেণী দৰ্শকৰ কথা মনত ৰাখি নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি 'লোকৰুচিৰ অনুকুল' হোৱাটো একো আচৰিত কথা নহয়। ধেমেলীয়া নাটক নহয় যদিও নাট্যকাৰ গোহাঞিবৰুৱাই উপৰুৱা উপায় কিছু অৱলম্বন কৰি দৰ্শকক হুহুঁৱাবৰ চেষ্টা কৰিছিল।

এনেদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে অসমত ইংৰাজ শাসনৰ আৰম্ভণিত প্ৰশাসনিক আৰু সামাজিক দিশত যি বিপৰ্যয়ৰ উদ্ভৱ হৈছিল, ইয়াত জনজীৱনৰ যি দুৰ্ভোগ হৈছিল তাৰ বাস্তৱ আৰু সজীৱ চিত্ৰ দাঙি ধৰাটো নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য আছিল। কলাত্মক দিশটোৰ লগে-লগে সমাজৰ সমস্যাগত এনে চৰ্চাই নাট্যকাৰক সমাজ-বিজ্ঞানীৰ শাৰীত থিয় কৰাইছে। গতিকে ক'ব পাৰি সচেতক পৰ্যবেক্ষক হিচাপে নাট্যকাৰ সাৰ্থক আৰু সমাজৰ দলিল হিচাপে 'গাওঁবুঢ়া' সাৰ্থক কৃতি। ☐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- গোহাঞিবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ পাতনি
- ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি
- ড° পোনা মহন্ত ঃ প্ৰসংগ নাটক
- ড° বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত
- শিৱনাথ বৰ্মণ ঃ ন মনুষাৎ

প্ৰহসন হিচাপে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ মূল্যায়ন

দিগন্ত ৰাজবংশী

আহোমৰ দুশ বছৰীয়া শাসন ওফৰাই এক ঔপনিবেশিক ব্যৱস্থা প্ৰবৰ্তন কৰি অসমীয়াক লুণ্ঠনৰ তৎমুহূৰ্তত যি কেইজন দেশ-হিতৈষী, সচেতক নাগৰিকে কলম তুলি লৈছিল, তাৰ ভিতৰত পদ্মনাথ গগৈ (পিছলৈ পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা) উল্লেখযোগ্য। তদানিন্তন সমাজ আৰু সাম্প্ৰতিকতালৈ লক্ষ্য ৰাখি সমাজ সংস্কাৰৰ মানসিকতাক গঢ় দিয়াৰ এই চেষ্টা নাট্য-সাহিত্যৰ বাবেই নহয়; অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ সামগ্ৰিকতালৈকে আদৰণীয়। ১৮৯৭ চনতে 'গাঁওবুঢ়া'ৰ দৰে সামাজিক নাটক ৰচনা কৰি পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই ক্ৰমান্বয়ে জয়মতী (১৯০০), গদাধৰ (১৯০৭), টেটোন তামুলি (১৯০৯), সাধনী (১৯১০), লাচিত বৰফুকন (১৯১৫), ভূত নে ভ্ৰম (১৯২৪) আৰু বাণৰজা (১৯৩৩) ৰচনা কৰিছিল।

সাহিত্য-সমালোচক আৰু বুৰঞ্জীকাৰসকলে 'গাঁওবুঢ়া'ক প্ৰহসন বুলিছে। অৱশ্যে এই সিদ্ধান্ত সৰ্বজনগ্ৰাহ্য নহয়। কোনোজনে মানি লোৱাৰ বিপৰীতে কোনোজনে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনক প্ৰহসন বুলি মানিব নোখোজে। নাটকখন সম্পৰ্কে এনে দ্বৈত ধাৰণাই পাঠকক সততে বিবুদ্ধিত পেলাইছে। সেয়েহে বিষয়টো পুনৰ বিচাৰৰ প্ৰয়াস কৰা হ'ল।

সমাজ যেতিয়া কুসংস্কাৰাচ্ছন্ন হয়, মানুহৰ ব্যৱহাৰ অসংগতিপূৰ্ণ হয়, উক্তি আৰু কামৰ সামঞ্জস্য নাথাকে, বাহ্যিকতাৰ অন্তস্থলত কেৱল ফোপোলা মনোবৃত্তি; তেতিয়াই প্ৰহসন (Farce)ৰ পৰম্পৰাই গা কৰি উঠে। বিশ্ব সাহিত্যত এনে উদাহৰণ যথেষ্ট আছে। এটা সময়ত গ্ৰীক জাতিৰ ৰাজনৈতিক আৰু মানসিক অধঃপতনে Middle Comedy আৰু New Comedy উত্থানত অৰিহণা যোগাইছিল। আনকি ইংলেণ্ডতো Restoration Comedy নামৰ লঘু নাটক জন্ম দিছিল। এই একে কাৰণতে ঊনবিংশ শতিকাৰ ব্ৰিটিছ শাসনতন্ত্ৰত নীচাত্মিকাবোধ বৃদ্ধি পোৱাৰ ফলত কুসংস্কাৰাচ্ছন্ন, অন্ধবিশ্বাসত নিপাত যাব ধৰা অসমীয়া সমাজখনক জগাবৰ কাৰণে এই শ্ৰেণী নাটক ৰচনাৰ মানসিকতাই গা কৰি উঠিছিল।

নাটকৰ বিষয়বস্তু বা কথাবস্তু পৰিৱেশনৰ দিশৰপৰা নাটকক কেইবাটাও ভাগত ভাগ কৰা হৈছে। তাৰ ভিতৰত এটা উল্লেখযোগ্য ভাগ হ'ল প্ৰহসন বা ফাৰ্চ বা ধেমেলীয়া নাটক বা হাস্যৰসাত্মক নাটক বা ব্যঙ্গ নাটক। আলোচ্য নাটক 'গাঁওবুঢ়া' প্ৰহসন হয়নে নহয়, তাক জানিবৰ বাবে পোনতে 'নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য'

আৰু কলা-কৌশললৈ লক্ষ্য ৰাখিবলগীয়া হয়। কল্যাণবোধৰ চেতনা সাহিত্যৰ ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য হ'লেও প্ৰহসনৰ মুখ্য উদ্দেশ্য জীৱনৰ লঘু দিশটো হাস্যোদ্দীপকৰূপে চিত্ৰিত কৰাহে। বিদ্ৰূপাত্মক হাস্যৰসেই এই শ্ৰেণী নাটকৰ মূল উদ্দেশ্য। সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ মতে 'হাস্যোদ্দীপন কাব্যন্তু প্ৰহসনমিতি স্মৃতম্।" পাশ্চাত্য সমালোচকৰ মতে,— "নিম্নস্তৰৰ হাস্যৰস আৰু অতিৰঞ্জিত বুদ্ধিমত্তা" (Drama Stuffed with love humour and extravagant wit)। উল্লেখ্য যে 'গাঁওবুঢ়া'ৰ মুখ্য উদ্দেশ্য জীৱনৰ লঘু দিশ চিত্ৰণ মাত্ৰ নহয়; বৰং "অভিনয় কৰিবৰ উপযুক্ত অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ গুচাবৰ উদ্দেশ্যে"হে নাটকখন ৰচনা কৰিছিল। তদুপৰি "চৰকাৰী কৰ্মচাৰী গাঁওবুঢ়াৰ 'অনাহাৰী' বিষয়ববীয়া খাটনি বিষয়ক ৰহস্যই এই লেখকৰ অন্তৰত, ল'ৰা কালত সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই ৰহস্যৰ আৰ্হি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰাই এই সামাজিক নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ আগ উদ্দেশ্য।" তদানীন্তন সমাজত গাঁওবুঢ়া নামধাৰীৰ দুৰ্গতিৰ প্ৰত্যক্ষদৰ্শী হিচাপে নাট্যকাৰ সহমৰ্মী। সীমাহীন দায়িত্ব অথচ দায়িত্ব পালনৰ মূৰকত এটা মহাশূন্য, সাংসাৰিক আৰু মানসিক দুৰ্যোগ। গতিকে Honorary খাটি অনাহাৰী হ'ব লগা গাঁওবুঢ়াৰ জীৱন আধাৰিত নাটকখন কেৱল মাত্ৰ জীৱনৰ লঘু দিশ নিৰ্ণায়ক হ'ব নোৱাৰে। নাটকখনৰ কাহিনীবস্তুৰ উপস্থাপন, বিন্যাস আৰু পৰিণতিলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় নাট্য-কাহিনীক ঘটনাৰে গাঁঠি এটা সুবিহিত ৰূপ দিব পাৰিছে। ফলত নাট্যৰস সঞ্চাৰৰ পথো সুগম হৈ পৰিছে। গতিকে, প্ৰসহন হ'বলৈকে সকলো পিনৰেপৰা যি অস্বাভাৱিকতা, চাঞ্চল্য আৰু খাপচৰা পৰিৱেশ থাকিব লাগিছিল 'গাঁওবুঢ়া'ত পূৰ্ণৰূপত তাক পাবলৈ নাই। বিপৰীতে ব্ৰিটিছৰ ঔপনিবেশিক নিৰ্যাতনক উদগনি দিয়া প্ৰশাসনিক কু-প্ৰথা আৰু সামাজিক দুৰ্গতি বা দুৰ্নীতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত নিৰ্যাতিতৰ গভীৰ জীৱন সংগ্ৰামহে প্ৰতিফলিত হৈছে। নৱনিযুক্ত গাঁওবুঢ়া ভোগমন চেটিয়াৰ কাৰ্যকলাপ আৰু সংলাপৰ মাজেদি তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় — "ইফালে মই মাউৰা দুৰ্কপলীয়াৰ হে দুৰ্গতিৰ সীমা নোহোৱা হ'ল। এতিয়া, আগৰ দৰে মান পোৱাৰ কথা এৰিছোঁৱেই, বাটৰ খঁৰা কুকুৰতকৈয়ো আমাক মানুহে অধম দেখা হ'ল। দেউতাই এতিয়া উভলি পৰা কলাপুলি আকৌ ৰুই ঠন ধৰাব লাগে। বোলো দেউতাই দয়া কৰিলে, দেউতাৰ তলতে গাঁওবুঢ়া এটা হৈয়ে অলপ জিলিকিব পাৰোঁ।" (দ্বিতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় পট)

উদ্দেশ্যগত দিশটো আলোচনা কৰাৰ পিছত কলা-কৌশল বিচাৰ কৰিবলগীয়া। কিয়নো "একেটা বিষয়বস্তুৰেই বিভিন্ন নাট্যকাৰৰ হাতত প্ৰহসন আৰু কমেডিত পৰিণত হোৱা দেখা যায়।" বিষয়গত উদ্দেশ্যক সহৃদয়ৰ বুকুলৈ ঠেলি দিবলৈ সেই বিষয়ৰ কলাত্মক উপস্থাপন জৰুৰী। অন্যথা উদ্দেশ্যৰ লগত

জড়িত বিষয়ৰ পোনপটীয়া উপস্থাপন কেতিয়াও সাহিত্য মানপ্ৰাপ্ত হ'ব নোৱাৰে। সাহিত্যই কলাসম্মত আবেদন সঞ্চয় কৰাৰ মাপকাঠিও এয়াই।

প্ৰহসন আৰু কমেডিৰ ওচৰ সম্বন্ধ। বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰা বহুত ক্ষেত্ৰত এটাক আনটোৰপৰা পৃথক কৰা টান। প্ৰহসনৰ আংগিক আলোচনাৰ আধাৰত কথাটো স্পষ্ট কৰিব পাৰি। আংগিক কিছু, যেনে- প্ৰহসনত সন্নিবিষ্ট হোৱা বিষয় আৰু পৰিস্থিতিৰ অন্তৰালত কোনো তথ্য বা সমস্যাৰ আভাস পোৱা নাযায়। জীৱন-জগৎ আৰু সমাজ সম্বন্ধে কোনো বিশেষ দৃষ্টি বা সমীক্ষণ নাথাকে; ঘটনা বা পৰিস্থিতিৰ অন্তৰ্নিহিত মূল্য নাই। আনকথাত প্ৰহসন হ'ল একমাত্ৰিক নাটক (One dimansional play)। প্ৰহসনৰ চৰিত্ৰ পৰিস্থিতিৰ দাস, আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ চেষ্টা নাই। চৰিত্ৰৰ বিকাশ নঘটে। বুদ্ধিমত্তাত প্ৰহসনৰ চৰিত্ৰ দৰিদ্ৰ। ইয়াত নাটকীয় সংঘাত বা দ্বন্দ্ব ওপৰুৱা। বিষয়বস্তু উপস্থাপন বিশৃংখল আৰু সংগতিবিহীন। ঘটনাৰ ওপৰতে অধিক গুৰুত্ব দিয়াত অৱস্থাই সৃষ্টি কৰে চৰিত্ৰ। কেৱল হাঁহিৰ বাবেই এই শ্ৰেণী ৰচনাৰ সৃষ্টি; ফলত ই ভ্ৰূকুটিপূৰ্ণ আৰু বিদ্ৰূপাত্মক।

উপৰিউক্ত বৈশিষ্ট্যৰ আধাৰত 'গাঁওবুঢ়া'ৰ বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় নাটকখনৰ উপস্থাপন আৰু বিন্যাসৰীতি কিছু বিক্ষিপ্ত। পাঁচ অঙ্কযুক্ত নাটকখনত পট সংখ্যা যোল্ল। অথচ চৈধ্য পটতেই সামৰণি ঘটাব পৰা নাটকখনত শেষৰফালে সংযোগ কৰিছে নাট্যবস্তুৰ লগত কম সম্পৰ্কজড়িত দুটা পট। ইয়ে বিন্যাসৰীতিৰ শিখিলতাক উদঙাই দেখুৱাইছে। গ্ৰাম্য সমাজকেন্দ্ৰিক চিন্তাৰ ফলতে বোধহয় এনে হ'বলৈ পালে। তথাপি ক'ব লাগিব নাটকখনৰ সামগ্ৰিক গুৰুত্ব হাঁহিৰ বাবে নহয়। তদানীন্তন সমাজৰ সামগ্ৰিক চিত্ৰৰ বাহক হিচাপেহে।

নাটকত চৰিত্ৰৰ স্থান দ্বিতীয়ত। যাৰ জীৱনত ঘটনা সংঘটিত হয় সিবিলাকে চৰিত্ৰ। 'গাঁওবুঢ়া'ত চৰিত্ৰ সংখ্যা প্ৰায় ডেৰকুৰি। মুনিহ-তিৰোতা মিলি ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা, বাপুৰাম শইকীয়া, কচুখোৱা ছুটীয়া, কেৰপাই কোচ, টেপেৰা কলিতা, ভোগমন চেতীয়া, মানিকচন্দ্ৰ বৰুৱা, মঙ্গলা, মিঃ ইয়ং, মিঃ স্কট্, অমিলা, ৰংদৈ, জেতুকী, ভেলেউ আদি প্ৰথম পৰ্যায়ৰ। আনহাতে অৰ্দ্দালি, চৰ্দ্দাৰ, টেকেলা, খানচামা, কুলী, চিপাহী, ৰায়ত, গুচৰীয়া, পদকীয়া, সেলুৱৈ, পেস্কাৰ, মুক্তিয়াৰ, নাজিৰ, লিগিৰী, নাচনী, গঞানী আদি দ্বিতীয় পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰ। বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা 'কুলী' হ'ব লগা অথবা গাঁওবুঢ়া হ'ব লগাটো পৰিস্থিতি অনুগত। 'কুলী' ধৰি ভোগমনক শাৰীৰিক আৰু মানসিক শাস্তি নিদিয়াহেঁতেন সি কাহানিও গাঁওবুঢ়া নহ'লহেঁতেন। অথচ গাঁওবুঢ়া হৈও সৰ্বস্বান্ত হৈ শেষত "কাইলৈ মৌজাদাৰ হাকিমৰ ওচৰত আমাৰ বিষয়খনৰ মেটমৰা ভাৰখন শোধাই দিহে আহিবলৈ লাগে" বুলি

পূৰ্বৰ সাধাৰণ জীৱনকে আহ্বান জনাইছে যে লাগিলে কুলী হোৱাও বেয়া নহয় অন্ততঃ গাঁওবুঢ়া হোৱাতকৈ।

ভোগমন সহজ-সৰল মানুহ। ঘৰৰ ঘৈণীৰ কথা আৰু মৌজাদাৰৰ কথা সততে মানি চলা ভোগমনে পৰিস্থিতিৰ বিৰুদ্ধে তাৎক্ষণিক সিদ্ধান্ত লোৱা নাই। অথচ এনে পোন বাটৰ মানুহে এই পৃথিৱীত তিষ্ঠে কেনেকৈ। চৰকাৰী লগুৱা-লিক্‌চৌহঁতৰ চল-চাতুৰী, কুটিলতাৰ বিপৰীতে ভোগমনৰ এনে সৰলচেতীয়া মানসিকতাই 'গাঁওবুঢ়া'ক নাটকীয়ত্ব প্ৰদান কৰিছে। ফলত এনে বৈপৰীত্যই দৰ্শক-পাঠকৰ মনত বিষাদৰ ভাবহে উদ্ৰেক কৰিছে।

সমাজ বাস্তৱতাৰ লগত মিলিব পৰা চৰিত্ৰ ৰংদৈ। নায়ক ভোগমনক দিহা-পৰামৰ্শ দিয়া, ভাৰ-ভেটি দি কাম আদায় কৰাত অথবা যি গাঁওবুঢ়াই ভোগমনক কুলী সজালে সেই বিষয়খনকে লোৱা আদি চিন্তাৰ ভঁড়াল ৰংদৈ এগৰাকী সুচতুৰা মহিলা। তাৎক্ষণিক বুদ্ধিমত্তাৰে ৰংদৈৰে পৰিস্থিতিৰ মুখামুখি হ'ব পাৰে। গাঁওবুঢ়াৰ ঘৰ মৌজাদাৰৰ পক্ষৰপৰা ক্ৰোক কৰাত সেয়েহে তেওঁৰ ক্ষিপ্ৰ সিদ্ধান্ত - "গাঁওবুঢ়া বিষেয়ে আমাৰ গতি যি কৰিলে কৰক। এতিয়া আৰু তাত সকাম নাই; কাইলৈ গৈ হাকিমৰ আগতে সেইখন বিষয় শোধাই দি আহি গাটো আজৰি হৈ ল'বিহঁক।" (পঞ্চম অঙ্ক, প্ৰথম পট)। জনামতে ইয়াতে নাটকখনৰ সামৰণি ঘটাইছিল। কিন্তু কুৰি বছৰ পিছত গোহাঞিবৰুৱাই দ্বিতীয় তাঙৰণত পঞ্চম অঙ্কৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় পট সংযোগ কৰিছে। 'আদালত' দৃশ্য উপস্থাপন কৰি কিছু হাঁহিৰ খোৰাক যোগোৱা হৈছে আৰু তৃতীয় পটত 'বিষয়'ভৰত কোঙা হ'ব খোজা চাৰি গাঁওবুঢ়াৰ গভীৰ আৰ্তনাদকে ধেমেলীয়া যেন লগা কথা আৰু সুৰত উপস্থাপন কৰিছে। এনে সামৰণিত হাস্যৰসতকৈ কৰুণ ৰসৰ প্ৰাধান্যহে অধিক। হয়তো সমসাময়িক নাট্যমোদীক হঁহুৱাবলৈকে এনে কৰা হৈছিল। একেদৰে প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম পটত চিপাহী বাপুৰাম শইকীয়া মগুল আৰু কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াৰ মাজত চলা কথা-বতৰা হাস্যৰসিক অথচ ভাষানুগত। অনা অসমীয়া চিপাহীৰ সংলাপ স্বাভাৱিক। কিন্তু আন দুজনৰ অশুদ্ধ হিন্দী, অস্বাভাৱিক উচ্চাৰণ হাঁহি উঠা। যেনে —

বাপু ঃ দেখ দেখ কনিষ্ট। ঐ কুলী ভাগ্‌কে লৰ মাৰ্‌তাহেই ......।

কচু ঃ নাহি নাহি কনিষ্ট বাবু, তুমি যাইকে তাক পাকুৰি লৈ আনেগা ....।

আন এঠাইত ৰত্নেশ্বৰ মৌজাদাৰৰ লগত ভোগমনে চাহাবক লগ কৰিবলৈ গৈ (ভয়ত চুৰ্ত্তি হেৰুৱাই) হয়, হুজিৰ গোলাম ডেমফুল। মই একো জগৰ কৰা নাই,— দোহাই মহাৰাণী।

ইয়ং ঃ (খঙেৰে) ইউ ডেভিল, ৰাস্কেল। টুমি হামাকে গালি ডিছে? বয় ডেকাইছে? টুমি মহাৰাণী মাটিছে। টুমি হামাকে বোকা ডেকিছে?

ভোগ ঃ (বোকা হোৱা ঠাইলৈ চাই) অ হুয় হুজুৰ বোকা হুয়। মই এতিয়াহে মন কৰিছো হুজুৰ বোকা আছে। কিন্তু মই গাঁওবুঢ়া হ'লে হুজুৰ আৰু বোকা নাথাকে।"

ইয়াত থকা হাঁহি পৰিস্থিতিগত নহয়; বৰং ভাষাগতহে। শেষৰ চাৰি গাঁওবুঢ়াৰ মুখৰ গীতটোৱেও হাঁহি তোলে সঁচা - কিন্তু অনুভৱী মাত্ৰেই এই গীতৰ অন্তৰালত থকা জীৱন-যন্ত্ৰণাক গভীৰভাৱে উপলব্ধি কৰিব পাৰিব। এয়াই গোহাঞিবৰুৱাৰ কৃতিত্ব। ভোগমন আৰু পত্নী ৰংদৈক বাদ দি বাকী চৰিত্ৰবোৰ পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ। অৱশ্যে এই চৰিত্ৰসমূহৰ ক্ৰীয়াশীলতাই নাটকখনক পৰিণতিত সহায় কৰিছে।

নাটকৰ চমৎকাৰিত্ব আৰু আকৰ্ষণীয়তা সংঘাতপূৰ্ণ, কৌতূহল-উদ্দীপক বিষয়বস্তুৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনৰ বিষয়বস্তুত সুগভীৰ অন্তৰ্সংঘাত নাই। বিপৰীতে বহিঃ সংঘাতহে আছে। এই শ্ৰেণীৰ সংঘাত চকুৰে দেখাকৈ মঞ্চত ফুটাই তোলা হয়। নাটকখনত ভোগমনৰ সৈতে চৰকাৰী বিষয়া-কৰ্মচাৰীৰ বহিৰ্সংঘাত ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। ফলত কৰুণ ৰসসিক্ত হৈও নাট্য-বিষয় সংঘাতৰ কাৰুণ্যৰে প্ৰভাৱশালী নহ'ল। তথাপি তাৰ জৰিয়তেই আমি গম পাওঁ যে ব্ৰিটিছ শাসনতন্ত্ৰত গাঁওবুঢ়া পদবী লৈ সুখী হ'ব খোজাতো আছিল কেৱল সপোনৰো সপোন। টলৌ-টলৌকৈ ঘূৰি ফুৰি ঘৰ পালেও যাৰ ঘৰ শুদা,- বহাবলৈ চাউল নাই, সিজাবলৈ নাই খৰি।

নাটকৰ ক্ৰিয়াশীলতাক গভীৰ কৰিবলৈকে সংলাপৰ প্ৰয়োজন অধিক। নাট্যশৰীৰ নিৰ্মাণ কেৱল সংলাপৰ জৰিয়তেহে সম্ভৱ। নাট্যবস্তুক প্ৰতিষ্ঠা, ব্যাপ্তি, গতিবেগ প্ৰদানত আৰু নাট্যকাৰৰ আদৰ্শক প্ৰতিষ্ঠা কৰাত সংলাপ মুখ্য বিষয়। গোহাঞিবৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনতো চৰিত্ৰভেদে সংলাপ সংযোগ কৰি প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ তৃণমূল সমস্যাক উদঙাই দেখুৱাইছে। সমস্যা আৰু ঘটনাবহুল হোৱা বাবে অৱস্থাই সৃষ্টি কৰিছে চৰিত্ৰ। নাট্যঘটনাৰ অন্তৰালত নাট্যকাৰৰ গভীৰ জীৱন দৃষ্টি আৰু বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ ছাপ বৰ্তমান। ফলত চৰিত্ৰবোৰ বাস্তৱানুগত আৰু অৱস্থামুখী অৱস্থাৰ বাবেই ভোগমন কেতিয়াবা কুলী আৰু গাঁওবুঢ়া। ৰত্নেশ্বৰ শইকীয়া মৌজাদাৰ আৰু দুৰ্গতিৰ সীমা নোহোৱা 'দুৰ্কপলীয়া'ৰ দিক্‌দৰ্শক।

আলোচ্যমান বিষয় নিৰ্দেশিত ধাৰণাৰ আলমত ক'ব পাৰি যে বুৰঞ্জীকাৰ বা সমালোচকসকলে কোৱাৰ দৰে 'গাঁওবুঢ়া' কেৱল মাত্ৰ প্ৰহসন নহয়। অৱশ্যে সংলাপ আৰু চৰিত্ৰ উপস্থাপন পদ্ধতিৰ বাবে নাটকৰ বিষয়বস্তু গহীন হোৱা সত্ত্বেও

যথোপযুক্ত গাম্ভীর্য লাভ কৰা নাই। কাহিনীটোও পাঁচ অঙ্কযুক্ত নাটকৰ বাবে উপযুক্ত নহয়। নাটকৰ ভিন্নমুখী পৰিস্থিতি, চৰিত্ৰসমূহৰ নামকৰণ আৰু সংলাপৰ ঠাঁচ তথা ভাব-ভঙ্গী আদিত প্ৰহসনৰ বৈশিষ্ট্য কিছু আছে। তথাপি নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য, নাটকখনৰ অন্তৰ্নিহিত গভীৰ জীৱন দৃষ্টি তথা ভোগমনৰ বিষাদপূৰ্ণ জীৱন-যন্ত্ৰণাৰ ৰূপ দান কৰাত 'গাঁওবুঢ়া' প্ৰহসনৰ উৰ্ধলৈ গতি কৰিছে। নাটকখন দৰ্শন বা পঠনৰ পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ত আমাৰ বাবে ক্ৰিয়াশীল ভোগমনৰ দুৰৱস্থা আৰু নিঃকিন-নিচলা, সৰল ৰায়তৰ কথাখিনিহে। গতিকে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখন প্ৰহসনৰ বৈশিষ্ট্য বহনকাৰী হৈও এখন ৰঙে-ৰসে মধুময়, হাস্যমধুৰ কৰুণ ৰসসিক্ত সামাজিক নাটক আৰু অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত এক সাৰ্থক তথা অভিনৱ সৃষ্টি। ☐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- গোহাঞিবৰুৱাৰ নাট্যাবলীৰ পাতনি
- ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি
- ড° পোনা মহন্ত ঃ প্ৰসংগ নাটক
- ড° বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত
- যতীন বৰা ঃ সাহিত্য সমালোচনা পৰিচয়

গোহাঞিবৰুৱাৰ অনন্য সৃষ্টি 'গাঁওবুঢ়া' — এটি পর্যালোচনা

অৰুণ গোস্বামী

'গাঁওবুঢ়া' পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ অন্যতম নাট্যকৃতি। তেওঁৰ আটাইকেইখন নাটকৰ ভিতৰত এই নাটখনেই বাস্তব আৰু জীৱন্ত কাহিনী আধাৰিত। নাটকখনক সমালোচকসকলে লঘু কমেডী, গ্ৰাম্যকমেডী আখ্যা দিলেও নাট্যকাৰে কিন্তু 'সামাজিক নাটক' বুলিহে অভিমত দিছে। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই নাটকখনক 'লঘু সামাজিক কমেডী' বুলি ক'লেও সমস্ত নাট্য-কাহিনীক সিক্ত কৰি ৰখা কাৰুণ্যৰ প্ৰচ্ছন্ন ধাৰাটোৱে ইয়াক দৰাচলতে 'ট্ৰেজেডি' পৰিসীমাৰহে ভিতৰুৱা কৰে। ওপৰে ওপৰে চালে নাটকখনৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ, সংলাপ, নাটকীয় কাৰ্য আদিয়ে সৃষ্টি কৰা ধেমেলীয়া পৰিবেশে নাটকখনক হাস্যৰসৰ লঘু নাটক বুলিয়েই প্ৰতিপন্ন কৰে যদিও ইয়াত প্ৰকাশিত ব্যক্তি আৰু সামাজ-জীৱনৰ কাৰুণ্য আৰু অন্তহীন যন্ত্ৰণাই যথেষ্ট চিন্তাৰ উদ্ৰেক কৰাৰ লগতে বিধ্বস্ত নায়ক চৰিত্ৰটোৱে দৰ্শক-পাঠকৰ সহানুভূতি আদায় কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। সেয়ে নাটকখনক বিশুদ্ধ কমেডী বুলি অভিহিত কৰিবলৈ অসুবিধা।

নাটকখনৰ কাহিনীভাগ অসমত ব্ৰিটিছ শাসনৰ আৰম্ভণি কালৰ পটভূমিত ৰচনা কৰা হৈছে। ব্ৰিটিছ আমোলৰ আচহুৱা পৰিবেশ আৰু থলুৱা অসমৰ পৰম্পৰাগত বাতাবৰণৰ মাজত কাহিনীভাগে বিকাশ লাভ কৰিছে। অত্যধিক চৰিত্ৰৰ মাজত নতুনকৈ গাওঁবুঢ়া পদ লাভ কৰা ভোগমনক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়োৱা হৈছে, সেয়ে ভোগমনকে নাটকৰ নায়ক বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। ব্ৰিটিছ শাসনৰ আৰম্ভণিতে প্ৰায়সকল অসমীয়াই তেওঁলোকৰ আশিসধন্য হৈ নিম্ন মৰ্যাদাৰ চৰকাৰী বিষয়বাব লাভ কৰি নিজে 'বৰমানুহ' হৈ জ্ঞাতি-কুটুম্বৰ ওপৰত শোষণ, নিষ্পেষণ আৰু নিৰ্যাতন চলোৱাৰ নিৰ্ভেজাল ছবি এখন নাটকখনত পোৱা যায়। এনে বাপুৰাম শইকীয়া মণ্ডল, কচুখোৱা ছুটীয়া আৰু মানিকচন্দ্ৰ বৰুৱা দাৰোগাৰ দৰে বিষয়াৰ নিৰ্যাতনৰ বলি হৈ বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা ভোগমন চেতিয়াই চাহাবৰ বয়বস্তু কঢ়িওৱা কুলীৰ দায়িত্ব ল'বলগীয়া হয়। লাঞ্ছিত, অপমানিত ভোগমনে হৃতমৰ্যাদা উদ্ধাৰ কৰাৰ পৰিকল্পনাৰে ঘোঁচ-উপঢৌকন দি ব্ৰিটিছ চৰকাৰৰপৰা অবৈতনিক গাঁওবুঢ়া পদ লাভ কৰি ক্ষণিক

মানসিক শান্তি লাভ কৰে যদিও পিছলৈ এই গাঁওবুঢ়া মৰ্যাদাই তেওঁক সামাজিক, পাৰিবাৰিক আৰু আৰ্থিক ভেটিটোও বিধ্বস্ত কৰি তোলে। চৰকাৰী ওপৰৱালা বিষয়াৰপৰা অৰ্দ্দালি, চৰ্দাৰলৈকে সকলোৱে তেওঁকে মানসিক আৰু শাৰীৰিক নিৰ্যাতন চলায়। শেষত গাঁওবুঢ়াৰ পদ স্বেচ্ছাই ত্যাগ কৰিব নোৱাৰা অৱস্থা এটাৰো সৃষ্টি হয়; তেওঁ কিন্তু চল-চক্ৰান্তৰে 'গাওঁবুঢ়া' পদ চৰকাৰক শোধাই দি যেনে-তেনে জীৱনটো ৰক্ষা কৰে। নাটকখনৰ মূল জুমুঠি এইটোৱেই। কাহিনীমতে, ব্ৰিটিছ শাসনৰ আৰম্ভণিতে ব্ৰিটিছ চাহাব এঠাইৰপৰা আন ঠাইলৈ যাবলগীয়া হ'লে তেওঁৰ প্ৰয়োজনীয় বয়বস্তু, ৰচদ-পাতি কঢ়িয়াবৰ বাবে জোৰকৈ বা বল প্ৰয়োগ কৰি মানুহক নিয়োগ কৰা ব্যৱস্থাৰ প্ৰচলন আছিল। ভাৰ কঢ়িওৱা এনে মানুহ সংগ্ৰহ কৰা ব্যবস্থাটোক কোৱা হৈছিল কুলীধৰা। মানৱীয় মৰ্যাদা হেৰুৱাই অন্তৰ শাৰীলৈ অৱনমিত হোৱা এই ব্যৱস্থাৰ বলি হয় ভোগমন চেতিয়া। পাঁচটা অংকবিশিষ্ট নাটকখনৰ ১ম অংকৰ ১ম দৃশ্যতে দেখা যায় বাপুৰাম মণ্ডল আৰু কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াই কুলী ধৰিবলৈ বুলি ৰাজবাটত পাংপাতি বৈ থাকোঁতেই উচ্চ সামাজিক মৰ্যাদাসম্পন্ন বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা ভোগমন তেওঁলোকৰ জালত পৰে। ধৃত ভোগমনকে তেওঁলোকে মানিক চন্দ্ৰ বৰুৱা নামৰ থানাৰ দাৰোগাজনক ছমজাই দিয়ে। দাৰোগাৰ নিৰ্দেশমতে ভোগমনে চাহাবৰ খাদ্যবস্তুৰ লগতে মুৰ্গীৰ ভাৰ কঢ়িয়াব লগাত পৰে। কাম শেষ হোৱাৰ পিছত তেওঁ লাজে-অপমানে ঘৰ ওলায়হি আৰু সমস্ত কাহিনী পত্নী ৰংদৈৰ আগত ব্যক্ত কৰে। আত্মগ্লানিৰে জৰ্জৰিত ভোগমনক সান্ত্বনা দি ৰংদৈয়ে ভৱিষ্যতে কুলী বোৱাৰপৰা ৰক্ষা পৰিবলৈ আৰু হৃতমৰ্যাদা উদ্ধাৰ কৰিবলৈ মৌজাদাৰনীক 'তিতাকৰীয়া মেখেলা' এখন যোঁচ দি নকৈ গাঁওবুঢ়াৰ পদ লাভ কৰে। গাঁওবুঢ়া হোৱাৰ সপোন অতি মধুৰ আছিল যদিও বাস্তৱ হৈ পৰিল অতি কঠোৰ। গাঁওবুঢ়া হোৱাৰ পিছদিনাৰপৰা 'মৌজাদাৰৰ খাজনা' বিচৰাৰ উপৰি চাহাবৰ বাবে কুলীধৰা, ৰচদৰ বাবে গাঁৱৰপৰা ডকা-হকা দি মুৰ্গী, মুৰ্গীৰ কণী বিচৰা কামত নিৰন্তৰ আত্মনিয়োগ কৰিব লগা হয়। ৰায়তে সময়মতে খাজনা নিদিয়ে; তাৰ বাবে ভোগমনৰ ওপৰত মণ্ডল মৌজাদাৰৰ নিৰ্যাতন চলে অবিৰতভাৱে। ৰচদ সংগ্ৰহ কৰিবলৈ যাওঁতে গৃহস্থৰ গালি-শপনিক তেওঁ আশীৰ্বাদ বুলিহে গ্ৰহণ কৰিবলগীয়া হয়। কমপৰিমাণে খাদ্যসামগ্ৰীৰ যোগান দিয়াৰ বাবে তেওঁ নিম্ন পৰ্যায়ৰ কৰ্মচাৰী খানচামা, চৰ্দাৰ, অৰ্দ্দালিৰপৰাও কদৰ্থনা শুনিব লগীয়া হয়। কুকুৰা আৰু কুকুৰাৰ কণী বিনা পইছাত বেছিকৈ গোটাব নোৱাৰি কমকৈ জমা দিওঁতে ভোগমনক অৰ্দ্দালিয়ে কয়- "হেৰ গাধ, ইমানদিনে ইয়াক গোটাই ৰাখিছিলিনে? চুৰৰ বদমাছ। মই জানিছোঁ, এইবোৰ তইঁতৰ ফাঁকতি। পাচত বেচি খাবলৈ কৰবাত লুকুৱাই থৈ আহিছ, নহয়নে?" শেষত কোনো দিনে

মূৰ্গীৰ গোন্ধ নোলোৱা ভোগমনক চৰ্দাৰ, অৰ্দ্দালি আৰু খানচামাই কণী খুৱাবলৈ চেষ্টা কৰি শাৰীৰিকভাৱেও হাৰাশাস্তি কৰে। অকল ভোগমনেই নহয় নাটকখনৰ আনকেইজন গাঁওবুঢ়া, কচুখোৱা ভুটীয়া, কেৰপাই কোচ, টেপেৰা কলিতাও চৰকাৰী নিৰ্যাতনৰ বলি হয়। মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকাসহ মণ্ডল, দাৰোগা, খানচামা আৰু সাধাৰণ ৰাইজেও তেওঁলোকক ভাল চকুৰে নাচায়; ইফালে চৰকাৰৰ সেৱা কৰোঁতে, কৰোঁতে ঘৰৰ কোনো খবৰ ল'বলৈ সময় নহয়, ঘৰতো পত্নীৰ ককৰ্থনা শুনিবলগীয়া হয়। কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াৰ সংলাপত গাঁওবুঢ়াসকলৰ দুৰৱস্থাৰ ছবি স্পষ্ট হৈ এনেধৰণে- "গাঁওবুঢ়া হ'বৰপৰা আৰু আমাৰ অৱস্থা দিনক দিনে তললৈহে গৈছে। আৰু বা কি হব লগা আছে, ঈশ্বৰেহে জানে।.ইমানকৈ খাঁটি মৰাৰ বাবে যদি খেজেনাকে টকা-চেবেক ৰেহাই পালোঁহেঁতেন, সিও এটা কথা আছিল। আমাৰ কপালহে ভাল যেনিবা নিকিনা গোলাম সোমাই মৰিব লগা হ'লোঁ।"

নিজৰ কণমানি জীয়েক জেতুকীৰ ঢেকীয়ে খুন্দা হাতখন দেখুৱাওতে তাইক অকনমান মৰম কৰিবলৈ, শুশ্ৰূষা কৰিবলৈ ভোগমনে সময় উলিয়াব নোৱাৰে, —চাহাবৰ ৰচদ যোগাৰ কৰিব লাগে। চৰকাৰী কাম কৰোঁতে দৰ্মহাৰ কথাটো বাদেই, গঞাৰপৰা ৰচদ-পাতি বিচাৰি যাওঁতে, কুলী ধৰিবলৈ যাওঁতে ভোগমনকে ধৰি গাঁওবুঢ়াসকলে পায় সকলোৰেপৰা অকথ্য-অশ্ৰাব্য গালি-শপনি আৰু শাৰীৰিক নিৰ্যাতন। মুঠতে "বিয়াই সবাহে আগ-ঢাকি, আগ-পাত, মেল-দোৱালত আনতকৈ দুটা পইচা সৰহকৈ পোৱা এয়ে গাঁওবুঢ়াৰ লাভ।" এইকণ মান লাভ কৰিবলৈ যাওঁতে গাঁবুঢ়াসকলৰ ঘৰে-পৰে শান্তি নোহোৱা হয়। ভোগমনৰ জীৱন-কাৰুণ্য অতি তীব্ৰ হৈ উঠে যেতিয়া মৌজাদাৰৰ খাজনা দিব নোৱাৰাৰ বাবে তেওঁৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰি কাঁহি-বাটি, লোটা-ঘটি, কাপোৰ-কানিৰ উপৰি কণমানি জীয়েকৰ ওমলা বাটিটোও টেকেলাই ক্ৰোক কৰি কাঢ়ি লয়। শেষত ৫ম অংকৰ ২য় পটত সাধাৰণ ৰায়তৰ পৰা ডকা-হকা দি ৰচদ সংগ্ৰহ কৰাৰ অপৰাধত ভোগমন চাহাবৰ আদালতত হাজিৰ হ'বলগীয়া হয়। বিচাৰত মুক্তিয়াৰৰ অনুগ্ৰহত অৱশ্যে ভোগমন নিৰ্দোষী প্ৰমাণিত হয়; কিয়নো সেই বিনাপইচাৰ ৰচদ তেওঁ নিজৰ বাবে নহয় চাহাবৰ বাবেহে চৰকাৰী নিৰ্দেশিত সংগ্ৰহ কৰিছিল। আদালতত ইয়ং চাহাবে ভোগমনক নিৰ্দোষী ঘোষণা কৰাৰ লগতে জোৰ কৰি কুলী ধৰা, ৰচদ যোগাৰ কৰা, বিনাবেতনে গাঁওবুঢ়াৰ কাম কৰা আদিক অন্যায় বুলি কৈ তাৰ প্ৰতিকাৰকল্পে "হামি ওপৰতে লেকিবে' বুলি বিচাৰ সমাপ্ত কৰে। চাহাবৰ এনেঘোষণাই ভোগমনক আশ্বস্ত কৰিব নোৱাৰিলে। শেষত কছাৰী ল'ৰা ভদিয়াক ফুচুলাই নি চাহাবৰ ওচৰত হাজিৰ কৰোৱাই গাঁওবুঢ়া পদটো তেওঁক দি ৰক্ষা পৰে। সিদিনাৰপৰাহে তেওঁ মুক্তি লাভ কৰে আৰু আনকেইজন গাওঁবুঢ়াকো সেই কিটিপটো শিকাই দিয়ে।শেষত

সকলোৱে "আমি চাৰি গাঁওবুঢ়া" গীতটোত নাচিবলৈ আৰম্ভ কৰে। লগে লগে নাটকখনে সুখাবহ পৰিসমাপ্তি লাভ কৰে।

'গাঁওবুঢ়া'ত ট্ৰেজিডিৰ উপাদান ঃ

সম্ভ্ৰান্ত বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা ভোগমনৰ জীৱন বিপৰ্যয় আৰম্ভ হয় নাটকখনৰ ১ম দৃশ্যতে। গাঁওবুঢ়া, মণ্ডল আৰু চিপাহীৰ জালত পৰি তেওঁ কুলীৰূপে ধৰা দিয়ে। শেষত মানিক দাৰোগাক মুক্তি দিবলৈ ভোগমনে অনুৰোধ কৰাৰ মুহূৰ্তত দাৰোগাই অৰ্দ্দালিক কয় 'ইয়াক মূৰ্গীৰ ভাৰখন দি নিবাগৈ, তেহে ইয়াৰ মান মৰ্যাদা সোপাই ৰক্ষা পৰিব।' মূৰ্গীৰ ভাৰ কঢ়িয়াই লাজে-অপমানে জৰ্জৰিত ভোগমনক সান্ত্বনা দি গাঁওবুঢ়াৰ পদটোকে নিজাববীয়াকৈ লোৱাৰ পৰিকল্পনা কৰি পত্নী ৰংদৈৰ পৰামৰ্শ মতে তেওঁ চৰকাৰী অবৈতনিক পদ 'গাঁওবুঢ়া' হয়। গাঁওবুঢ়া হোৱাৰ পিছত সকলোৱে ভাবিছিল তেওঁৰ জীৱনলৈ শান্তিৰ সৰগ নামি আহিব; কিন্তু বাস্তৱত সেয়া নহ'ল। চৰকাৰী দায়িত্ব লৈয়েই পুৰাৰপৰাই ঘৰদুৱাৰ এৰি সাধাৰণ ৰায়তক মৌজাদাৰৰ খাজনা দিবলৈ খবৰ দিবলগীয়া হয়। দিনৰ দিনটো বাটকুৰি বাই মানুহক খবৰ দিয়ে; অথচ মৌজাদাৰৰ খাজনা কোনেও আদায় নকৰে। ফলশ্ৰুতিত মানুহক খবৰ নিদি বহি থকা বুলি মৌজাদাৰে অকথ্য গালি পাৰে ভোগমনক। 'মিছলীয়া,নিধক' আদি বিশেষণৰ উপৰি ভোগমনক ক্ৰীতদাসৰ দৰেই মৌজাদাৰে সতৰ্ক কৰি দিয়ে-"কালিৰ ভিতৰত যদি তোৰ ফালৰ আটাইবিলাক মানুহে খাজনা নিদিয়েহি, তেন্তে বাৰু কি দেখ দেখিবি।" আন কেইজন গাঁওবুঢ়াৰো অৱস্থা তথৈবচ। ভোগমনৰ ঘৰ নচলে। কণমানি ছোৱালীজনীৰ সৈতে ৰংদৈয়ে অকলে খেতি পথাৰৰ পৰা ভাত-পানীলৈকে সকলো চম্ভালিব লাগে। সমস্যাৰে ভাৰাক্ৰান্ত ৰংদৈয়ে অনুভৱ কৰে-"ভাল যেনিবা খাটি-লুটি, ভোঁট-ভাৰদিয়াই, মান ৰইখা কৰিবলৈ বুলি বিষয় লোৱাওঁতে, এতিয়া জীৱই ৰইখা নপৰা হ'ল। সঁচাকে এই বিষয় খাবলৈ গৈ যেনিবা বিহহে খালোঁ।" ভোগমনৰ সংলাপত আত্মগ্লানি আৰু বিষাদবোধ অধিক স্পষ্ট হয়-"ভাল যেনিবা ডিঙিত কলহ বান্ধি পানীত পৰিছোঁ।" তদুপৰি মৌজাদাৰৰ নিৰ্দেশত চাহাবৰ ৰচদ গোটাবলৈ বুলি গাঁৱত মূৰ্গী আৰু মূৰ্গীৰ কণী বিচাৰি যাওঁতেও ভোগমনে পদে পদে লাভ কৰে অপমান আৰু লাঞ্ছনা। বিনা পইচাত গাঁওবুঢ়াই গাঁৱৰ মানুহৰপৰা জোৰ কৰি মূৰ্গী ধৰিবলৈ লওতে গঞাৰ বাক্যবাণে তেওঁক থকা সৰকা কৰে-"বিষয় খাইছ ৰচত যোগাব লাগে ঘৰতে কুকুৰা পুহি নল'ব কিয়?" অকথ্য গালি-শপনিকো নেওচি তিনিটা মূৰ্গী আৰু কেইটামান কণী সংগ্ৰহ কৰি ভোগমনে কোনোৰকমে অৰ্দ্দালি, খানচামা,

চৰ্দাৰৰ হাতত জমা দি উদ্ধাৰ হোৱাৰ মানস কৰিছিল যদিও ফল হিতে বিপৰীতহে হ'ল। কমকৈ ৰচদ যোগানৰ বাবে নিম্ন শ্ৰেণীৰ এইকেইজন চৰকাৰী কৰ্মচাৰীয়ে তেওঁক মানসিক আৰু শাৰীৰিকভাৱেও নিৰ্যাতন আৰম্ভ কৰে। ইমানতো তেওঁ সাৰি নগ'ল। ভেলেউ মৰিয়ানীয়ে তেওঁৰ ওপৰত আদালতত গোচৰ তৰে বলপূৰ্বকভাৱে মূৰ্গী কাঢ়ি অনাৰ বাবে। বিচাৰত অৱশ্যে মুক্তিয়াৰৰ ওকালতিত ভোগমন নিৰ্দোষী প্ৰমাণিত হয়। আনফালে ভূতৰ ওপৰতে দানহ। মৌজাদাৰৰ খাজনা দিব নোৱাৰাৰ বাবে টেকেলাই তেওঁৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰি সকলো সম্পত্তি লুটি লৈ যায়। জীয়েক জেতুকীৰ 'ওমলা বাটি'টোও তেওঁ টেকেলাৰপৰা বচাব নোৱাৰিলে। তেতিয়া আৰু ভোগমনৰ হেৰুৱাবলৈ একো বাকী নাথাকিল। যাৰ সেৱাৰ বাবে তেওঁ নিৰন্তৰ আত্মনিয়োগ কৰিছিল, বিনা পাৰিশ্ৰমিকে ৰাতিক দিন কৰি কাম কৰি আছিল; সেই মৌজাদাৰ আৰু মণ্ডলেই তেওঁ সৰ্বস্বান্ত কৰিলে। ৰংদৈয়ে নিজকে ধিক্কাৰ দিয়ে- "পৰ্ভু, তুমি দেখিয়েই আছা। হাঁয়, ইমান দুৰ্গতি দেখিও-তুমি এই বেটীক কিৰ্পা নকৰিলা। কি কৰিম, মই জানিছোঁ মোৰ এই জীৱ দেহাৰপৰা বাজ নহয় মানে আৰু মোৰ দুখৰ অন্ত নপৰে। মইনো কেলেই নমৰোঁও!!" ভোগমনৰ কৰুণ উপলব্ধিয়েও দৰ্শক-পাঠকৰ অন্তৰ চুই যায়-"কুলী হোৱাৰ ভয়ত আৰু মান ৰইখা কৰিবলৈ গৈ, চৰ্কাৰী গাঁওবুঢ়া বিষয় খাওতে এতিয়া মোৰ এনে বিলাই। .... এনেখন সুখ ভুগিবলৈকে মানুহে গাঁওবুঢ়া বিষই খাবলৈ খাটি-লুটি ফুৰে! হাঁয়! হাঁয়!!" উপায়ান্তৰ হৈ সৰ্বস্বান্ত ভোগমনে গাঁওবুঢ়াৰ পদটো এৰিহে শান্তি লাভ কৰে যদিও তেওঁৰ পূৰ্বৰ মান-মৰ্যাদা, ধন-সম্পদ, আনকি পাৰিবাৰিক সুখ-শান্তিকণো বিনষ্ট হ'ল। ভোগমনৰ গাঁওবুঢ়া পদটোৱে নমাই অনা কাৰুণ্যৰ সুঁতিটো নাটকখনৰ আদিৰপৰা অন্তলৈকে প্ৰবাহিত হৈ থকা দেখা যায়। দুৰ্দশাগ্ৰস্ত ভোগমনৰ জীৱন পৰিক্ৰমাত প্ৰতিটো খোজতে দেখা যায় বিফলতা আৰু বেদনাৰ বিষাদ-গধুৰ ছাঁ। সেয়ে ক'ব পাৰি নাটকখনৰ মূল ভেটিটো ট্ৰেজেডিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। নাটকখনৰ পৰিসমাপ্তি সুখাবহ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে যদিও সিও অন্তহীন কাৰুণ্যৰে সিক্ত ভোগমনৰ জীৱনৰ বিফল সমীকৰণহে। সেইবাবেই ভোগমনে দৰ্শক-পাঠকৰ সহানুভূতি লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। কাহিনীৰ মাজে মাজে হাস্যৰসৰ স্ফুৰণ থকাৰ বাবে ইয়াক কমেডী বোলাৰ যুক্তি সিমান সবল নহয়। ড° দয়ানন্দ পাঠকে যথাৰ্থভাৱেই কৈছে- "সমালোচকসকলে উক্ত নাটকখনক এখন প্ৰহসন জাতীয় নাটক বুলি অভিহিত কৰিলেও, এই কথা কিন্তু বিনাদ্বিধাই ক'ব পাৰি যে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনেই প্ৰথম অসমীয়া ট্ৰেজিডী।"

'গাঁওবুঢ়া'ত কমেডীৰ উপাদান ঃ

'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনিত চৰিত্ৰৰ সংলাপ, অসংগত কাৰ্যকলাপ আৰু অস্বাভাৱিক আচৰণত কমেডীৰ সুৰ স্পষ্ট। পঞ্চম অংকৰে সামৰা নাটকখনৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৃশ্যতে কচুখোৱা গাঁওবুঢ়া, ৰাপুৰাম মণ্ডল আৰু চিপাহীয়ে কুলী ধৰাৰ মুহূৰ্তত চিপাহীৰ লগত তেওঁলোকৰ কথা-বাৰ্তাত হাস্যৰসৰ প্ৰচুৰ সমল পোৱা যায়। পলৰীয়া এজনক চিপাহীয়ে খেদি যাওতে কচুখোৱাই চিপাহিক বাধা দি নিজে যাবলৈ ওলাইছে-"নাহি নাহি কনিষ্ট বাবু, তুমি ৰহ। হামি এক লৰমে যাইকে তাক পাকুৰি লৈ আনেগা।" হিন্দীভাষী চিপাহীক ভগ্নাহিন্দীৰে বুজাবলৈ প্ৰয়োগ কৰা সংলাপে নাটকখনক হাস্যমধুৰ কৰি তুলিছে।তেনেদৰে মৌজাদাৰৰ লগত গাঁওবুঢ়াৰ পদৰ প্ৰাৰ্থী ভোগমন চেতিয়াই চাহাবৰ সন্মুখত ভয়ত কম্পমান হৈ থকা দৃশ্যই হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিছে। ইয়ং চাহাবে ভোগমনকৰ অৱস্থা বুজি আমোদ কৰিছে-

"ইয়ং ঃ (ভোগমনৰ ওচৰ চাপি) টুমি কেলে বয় কৰিছে ? হামি বাগ টাকিছে নে বালুক টাকিছে? (গা চাপি ধেমালিকৈ) হামি কি জানি এটিয়া টোমাকে কাব ফাৰে।

ভোগমন ঃ (বৰকৈ কঁপি কঁপি) দেউতা, দেউতা কি হয় কওক।মোক বেয়াকৈ লাগিল দেখোন।"

এনে অসংগত কাৰ্যকলাপ আৰু সংলাপে নাটকখনত হাস্যৰ পৰিৱেশ ৰচনা কৰিছে। নাটকখনৰ দ্বিতীয় অংকৰ পঞ্চম দৃশ্যত অৱতাৰণা কৰা মেলখনৰ পৰিৱেশো অতি হাস্যমধুৰ আৰু মেলুৱৈসকলৰ মুখত 'কিনো ৰূপ সৈতে', 'তাৰ পৰিণামে' আদি শব্দাংশৰ বাৰে বাৰে উচ্চাৰণ কৰাৰ মুদ্ৰাদোষ দেখুৱাই হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।আকৌ ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ বিৰুদ্ধে গোচৰ তৰিবলৈ অহা ভেলেউ মৰিয়ানী আৰু চাহাবৰ কথোপকথনতো হাঁহিৰ প্ৰচুৰ সমল দেখা যায়। চাহাবে সোধে এটা, মৰিয়ানীয়ে বুজে আন এটা। উদাহৰণস্বৰূপে-

"ইয়ং ঃ তোমাৰ কোন কটা টাকিছে?

ভেলেউ ঃ নাই হুজিৰ। বেটীক কোনেও কটা নাই।"

বিচাৰত ভোগমনৰ কঁপি-জঁপি থকা অসংগত অৱস্থা, অসংলগ্ন কথাবতৰা তথা চাহাব-ভীতিয়ে বিমল হাস্যৰ যোগান ধৰিছে। তদুপৰি ৰচদ কমকৈ যোগান ধৰাৰ অৰ্দ্দালি,খানচামা, চিপাহী আদিয়ে জোৰকৈ কুকুৰাৰ কণী খুৱাবলৈ বুলি ভোগমনক টনা-আঁজোৰা কৰাৰ দৃশ্যও অতি হাস্যস্পদ। ৰচদ কমকৈ জমা দিয়াৰ বাবে ভোগমনে চাহাবৰ প্ৰশ্নৰ যি উত্তৰ দিছে সিও অনভিজ্ঞ, ভয়াতুৰ ভোগমনৰ

পুতৌলগা এটা ছবিকে দাঙি ধৰে। নাটকখনৰ শেষ দৃশ্যত ভোগমন গাঁওবুঢ়াই তেওঁক সর্বনাশ কৰা গাঁওবুঢ়াৰ পদটো এৰি লগৰ কচুখোৰা, টেঁপেৰা আৰু কেৰপাই গাঁওবুঢ়াৰ লগত "আমি চাৰি গাঁওবুঢ়া, চাৰিগোট টেঁকী থোৰা" গীতটো গাই নচাৰ দৃশ্যটোৱেও হাস্যৰসৰ যোগান ধৰিছে। নাটকখনত হাস্যৰস সৃষ্টিৰ কাৰণে উল্লিখিত যিবোৰ মুহূর্ত নাট্যকাৰে নাটকখনত সন্নিবিষ্ট কৰিছে; সেই আটাইবোৰ কৃতকার্য হৈছে এই কথা একে আষাৰতে ক'ব নোৱাৰি। কিছুমান কার্য তথা সংলাপে চৰিত্ৰৰ মর্যাদা হানি নকৰাকৈ থকা নাই। ভোগমনৰ জীৱন সংগ্ৰামৰ ট্ৰেজিক সুৰ চাহাবৰ ওচৰত বহুবাৰ্লীলৈ পৰিণত হৈছে। একেটা দৃশ্যত তিনিটা চৰিত্ৰৰ মুখত মুদ্ৰাদোষ প্ৰয়োগ কৰাত নাটকৰ ৰসভঙ্গ হৈছে। শেষৰ দৃশ্যত গাঁওবুঢ়াসকলৰ দৃশ্যও খাপ নোখোৱা ধৰণৰ হৈছে। এই গীত-নাচে দর্শকক হুহুৱাৰ সলনি বেদনাসিক্তহে কৰি তোলে। গতিকে ইয়াক কমেডীৰ শাৰীলৈ টানি-আজুৰি লৈ যোৱাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে বুলি অনুভৱ কৰাৰ থল আছে।

নাটকখনৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণো বিচিত্ৰ। অসংখ্য চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে যদিও সকলো-চৰিত্ৰই টাইপ। মাথো ৰংদৈৰ ভূমিকা কিছু ব্যতিক্ৰম। নাটকৰ নায়ক ভোগমনৰ চৰিত্ৰ গতানুগতিক, নিষ্ক্ৰিয়। পত্নী ৰংদৈৰ বুদ্ধিৰ বলতহে তেওঁ গাঁওবুঢ়াৰ পদবীটো লাভ কৰে। তাৰ পিছত চৰকাৰী কামত নিজকে নিয়োগ কৰে গাধই ভাৰ কঢ়িওৱাৰ দৰে। অন্যায় বুজি পালেও প্ৰতিবাদ কৰাৰ ক্ষমতা, যোগ্যতা তেওঁৰ একোৱেই নাই। মৌলিকতা নথকাৰ বাবে ৰান্ধনিৰপৰা চাহাবলৈকে সকলোৱে তেওঁক ককর্থনা কৰে, একাধিকবাৰ শাৰীৰিকভাৱেও লাঞ্ছিত হয়। শেষত তেওঁ গাঁওবুঢ়াৰ পদ এৰি শান্তিলাভ কৰে তাকো পত্নী ৰংদৈৰ পৰামর্শতহে। গতিকে দেখা যায় ভোগমনৰ জীৱনটো ভটিয়নী সোঁতত এৰি দিয়া এখন নাৱৰ দৰে;- যাৰ কোনো পথ নির্দেশনা নাই; নাই লক্ষ্যৰ নির্দিষ্ট বিন্দু। নাটকখনিত নাৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা তুলনামূলকভাৱে কম। সকলো নাৰী চৰিত্ৰৰ ভিতৰত ৰংদৈ স্বকীয় মহিমাৰে সমুজ্জ্বল বুলি ক'ব লাগিব। ৰংদৈৰ চৰিত্ৰই যথেষ্ট বিকাশ লাভ কৰিছিল। ৰংদৈ অসমীয়া গ্ৰাম্য তিৰোতাৰ সার্থক প্ৰতিনিধি। বিপদৰ সময়ত উপযুক্ত বুদ্ধি-পৰামর্শৰে তেওঁ স্বামীক সহায় কৰে, সুখ-দুখৰ সমভাগী হয়। ভোগমনৰ কুলী হোৱাৰ অপযশ দূৰ কৰিবলৈ মৌজাদাৰ-মৌজাদাৰনীক খাটি-খুটি তেঁৱেই গাঁওবুঢ়া পদটো যোগাৰ কৰে। এই কার্যত ৰংদৈৰ বুদ্ধিমত্তা আৰু চতুৰতা প্ৰকাশ পাইছে। পৰিৱেশ চাই নিজকে খাপ খুৱাই ল'ব পাৰে ৰংদৈয়ে। মৌজাদাৰনীৰ ওচৰত অতিশয় বিনয়ী, নিজকে হীন কৰাৰ প্ৰৱণতাই গাঁওবুঢ়া পদ লাভ কৰাৰ পথ প্ৰশস্ত কৰে। ভোগমনে চৰকাৰী কামত পুৱাৰপৰা গধূলিকৈ অনাহাৰে ঘূৰি ফুৰিবলগীয়া হোৱাত পথাৰত গৰু ধৰি ধান দোৱা, ধান চপোৱা, ভাত-পানী ৰন্ধা সকলো কাম ৰংদৈয়ে

অকলে চম্ভালি লয়। অৱশ্যে টেকেলাই ঘৰ ক্ৰোক কৰি সৰ্ব্বস্বান্ত কৰাৰ সময়ত তেওঁৰ মনোবল ভাগি পৰে। টেকেলাক ভালৰি লগোৱাৰ চেষ্টা কৰি তেওঁ বিফল হয়। শেষত গাঁওবুঢ়া পদবীয়ে অনা দুৰ্যোগ প্ৰশমনৰ মন্ত্ৰও তেঁৱেই উচ্চাৰণ কৰে -"গাঁওবুঢ়া বিষয়ে আমাৰ গতি যি কৰিলে কৰক। এতিয়া আৰু তাত সকাম নাই। কাইলৈ গৈ হাকিমৰ আগত সেইখন বিষই সোধাই থৈ আহি গাটো আজৰি হৈ ল'বিহঁক। দেহা ভালে থাকিলে, কোননো নেখাই মৰিছে?" দেখা যায় অতিশয় ধৈৰ্যশীলা, বুদ্ধিমত্তা, স্বভাৱসুন্দৰ গুণেৰে ৰংদৈ চৰিত্ৰটি উজ্জ্বল হৈ উঠিছে। আন চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত মৌজাদাৰ, মৌজাদাৰনী, মণ্ডল আদি সমাজৰ উচ্চ শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি। তেওঁলোকৰ আচৰণত আভিজাত্যৰ লগতে লুভীয়া, ভেটি খোৱা স্বভাৱৰো প্ৰতিফলন ঘটিছে। মৌজাদাৰনী সহানুভূতিশীলা, ভোগমনক কুলী ধৰি অপদস্থ কৰা শুনি ৰংদৈক আগলৈ এনে নকৰিবলৈ মৌজাদাৰক ক'ব বুলি আশ্বাস দিয়ে। গাঁওবুঢ়া বাবৰ বাবে মৌজাদাৰনীক ৰংদৈয়ে মুগাৰ মেখেলাখন দিওতে তেওঁ ওলোটাই হে দিব বিচাৰে যদিও ৰংদৈয়ে মেখেলাখন নিনিলে। এগৰাকী আদৰ্শ ডাঙৰীয়ানীৰ ৰূপত অমিলা মৌজাদাৰনীক নাটকখনত প্ৰতিষ্ঠা ক ৰা হৈছে। ইয়াৰ বাহিৰে ইংৰাজ শাসকগোষ্ঠীৰ প্ৰতিনিধি মহকুমাৰ গৰাকী ইয়ং চাহাব এজন যথাৰ্থ প্ৰশাসক ৰূপত উপস্থাপিত হৈছে। বিনা বেতনে গাঁওবুঢ়াক কামত খটুওৱা, মূল্য নিদিয়াকৈ বল প্ৰয়োগ কৰি ৰচদ যোগাৰ কৰা, বলেৰে কুলীধৰা এইবোৰ অন্যায় বুলি কৈ তাৰ বাবে ওপৰলৈ লিখিব বুলি কোৱা কথাষাৰত তেওঁ সংস্কাৰৰ মনোবৃত্তি এটাও প্ৰকাশ পাইছে। বাকী গাঁওবুঢ়াসকল, অৰ্দ্দালি, খানচামা, চিপাহী, দাৰোগা আদিৰ সুবিধাবাদী চৰিত্ৰৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে। ভেলেউ, বিলাত, পেজান, মৰিয়া ল'ৰা, নাজিৰ, পেস্কাৰ আদি অসংখ্য সৰুসুৰা চৰিত্ৰই নাটকখনৰ বিভিন্ন মুহূৰ্তত ভুমুকি মাৰিছে। সকলো চৰিত্ৰই সেই সময়ৰ পটভূমিৰ এক জীৱন্ত ৰূপ।

নাটকখনত সংলাপ প্ৰয়োগৰ চাতুৰ্যও প্ৰকাশ পাইছে। সমকালিন সমাজখনৰ ৰীতি-নীতি, আচাৰ ব্যৱহাৰ প্ৰতিফলন কৰিব পৰা সংলাপৰ ব্যৱহাৰ এটি মনকৰিবলগীয়া বিশেষত্ব। সামাজিক স্তৰ অনুসৰি চৰিত্ৰৰ মুখত খাপ খোৱা সংলাপে নাটকখনৰ সৌন্দৰ্য বৰ্ধন কৰিছে। ইংৰাজ চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী, হিন্দী মিহলি ভঙা অসমীয়াৰ সংলাপ, ইংৰাজ বিষয়াৰ সৈতে অসমীয়া গাঁওবুঢ়াৰ ভঙা হিন্দীৰ সংলাপে নাটকখনক হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাৰ লগতে চৰিত্ৰসমূহক বাস্তৱানুগ কৰি তুলিছে। তথাকথিত নিম্ন শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মুখত অসমীয়া শব্দৰ বিকৃত উচ্চাৰণে চৰিত্ৰসমূহক জীৱন্ত ৰূপ দান কৰিছে যদিও সেয়া সৌজন্যসূচক হৈছে বুলি ক'ব নোৱাৰি।'কিনো ৰূপে সৈতে' দৰে মুদ্ৰাদোষযুক্ত বাক্যাংশৰ জৰিয়তে

হাস্যৰস উদ্রেক কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে যদিও সেয়া অতিমাত্রিক হৈছে। তথাপি ক'ব লাগিব সংলাপ ৰচনাৰ বিশেষত্বই নাটকখনক বিশেষ মৰ্যাদা দান কৰিছে। হাস্যৰসৰ সমল যথেষ্ঠ থকাৰ বাবেই নাটকখনক বহুতে লঘু কমেডী বুলি ক'ব বিচাৰে যদিও ইয়াত কিন্তু বিমল হাস্যৰসেই নাই। ভোগমনৰ জীৱনৰ লগতে তদানিন্তন সমাজখনৰ গুৰু-গম্ভীৰ সমস্যা ইয়াত প্ৰতিফলিত হৈছে, সেয়ে ইয়াৰ বিষয়বস্তু লঘু বুলি কোৱাৰ যুক্তি নাই। আনহাতে ইয়াত প্রচ্ছন্ন হৈ থকা কাৰুণ্যৰ বাবে ট্ৰেজিডী বুলিও ক'ব পৰা নাযায়। প্ৰসিদ্ধ ট্ৰেজিডিৰ দৰে ইয়াত কাহিনীৰ গুৰুগাম্ভীৰ স্বৰূপ দেখা নাযায়। নায়ক ভোগমনো অভ্ৰভেদী খ্যাতিসম্পন্ন ধীৰোদাত্ত পুৰুষ নহয়। অন্যান্য লক্ষণৰ কথা আলোচনা নকৰিও এইষাৰ কথা কব পাৰি নাটকখন বিশুদ্ধ ট্ৰেজিডিৰ পৰিমণ্ডলত নপৰে। নাটকখনৰ সুখাবহ পৰিণতিয়ে কমেডীৰ লক্ষণ বহন কৰিলেও ই দৰাচলতে ভোগমনৰ দুখ-বিপৰ্যয়ক সম্পূর্ণ মচি দিব নোৱাৰে। তেতিয়াহ'লে নাটকখন কোন শ্রেনীৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ'ব? ট্ৰেজিডি নে কমেডী? উত্তৰত ক'ব পাৰি ই ট্ৰেজিডি, কমেডীৰ সংমিশ্রিত ৰূপ,- যাক ক'ব পাৰি ট্ৰেজি-কমেডী (Tragi Comedy)। ট্ৰেজি কমেডীৰ মিশ্র' চৰিত্র সম্পর্কে ফ্লেচাৰে The Faithful Shepherdess ৰ ভূমিকাত লিখিছে- "Tragicomedy "Wants death, Which is enough to make it no tragedy. Yet frings some near it, Which is enough to make it no Comedy. Which must be a representation of familiar people." গাঁওবুঢ়া নাটকখনত বিষাদ আৰু বিপৰ্যয়ৰ লগত হাস্যমধুৰ সুখাবহ পৰিণতিৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। সেয়ে নাটকখনক টেজি-কমেডী বোলাৰ যথেষ্ট যুক্তি আছে। মুঠতে গাঁওবুঢ়া গোহাঞি বৰুৱাৰ এক অনন্য নাট্যকৃতি, য'ত নাট্যকাৰৰ সূক্ষ্ম শিল্পচেতনা আৰু বৌদ্ধিকতাৰ সুসমন্বয় ঘটিছে। ❑

সহায়ক গ্রন্থ ঃ

- ড° সত্যেন্দ্রনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য
- ড° কৰবী ডেকা হাজৰিকা ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰস
- অসম প্রকাশ পৰিষদ ঃ গোহাঞিবৰুৱাৰ ৰচনাৱলী
- ড° শৈলেন ভৰালী ঃ নাটক আৰু অসমীয়া নাটক
- নাট্য প্রসঙ্গ ঃ অসম সাহিত্য সভা
- ড° কুন্তল চট্টোপাধ্যায় ঃ সাহিত্যেৰ ৰূপ ৰীতি ও অন্যান্য প্ৰসঙ্গ

পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ 'গাওঁবুঢ়া' —এটি বিশ্লেষণ

অজিত ভৰালী

'গাঁওবুঢ়া' পদ্মনাথ গোহাঞিবৰবৰুৱাৰ নাটককেইখনৰ ভিতৰত এক উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। বিষয়বস্তু তথা হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিব পৰা পৰিৱেশ-পৰিস্থিতিৰ বাবে সমালোচকসকলে নাটকখনক নিৰ্দ্দিষ্টকৈ এটি ধাৰাত আলোচনা কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাই। সমালোচক সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই 'গাওঁবুঢ়া' অসমীয়া ধেমেলীয়া নাটৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য নাট[1] বুলি উল্লেখ কৰিছে। তেঁৱেই আকৌ 'গাঁওবুঢ়া'ক লঘু সামাজিক কমেডি বুলিলে বোধকৰোঁ ভুল নহ'ব[2] বুলিও উল্লেখ কৰিছে। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই ধেমেলীয়া নাট[3] বুলিছে মত প্ৰকাশ কৰিছে। মহিম বৰাই ই এখন করুণ হাস্যৰসাত্মক সামাজিক নাটক[4] বুলিছে। অৱশ্যে ড° মহেশ্বৰ নেওগে সামাজিক নাটক[5] বুলিছে। এইখিনিতে আমি উল্লেখ কৰা ভাল যে নাট্যকাৰে 'গাওঁবুঢ়া'ক সাম্যজিক নাটক হিচাপেহে ৰচনা কৰিছিল আৰু নাটকখনত পাতনিত তেওঁ উল্লেখ কৰিছে এনেদৰে "আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ আদিছোৱাত, চৰ্কাৰী কৰ্ম্মচাৰী গাওঁবুঢ়াৰ 'অনাহাৰী' বিষয়-ববীয়া খাটনি বিষয়ক ৰহস্যই এই লেখকৰ অন্তৰত, ল'ৰাকালত সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই ৰহস্যৰ আৰ্হি ৰাইজৰ আগত দাঙ্গি ধৰাই এই সামাজিক নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ আগ-উদ্দেশ্য।" ১৮১৯শক, ইংৰাজী ১৮৯৭ চনত প্ৰকাশিত 'গাওঁবুঢ়া'ক আমি নিঃ সন্দেহে সামাজিক নাটক বুলি অভিহিত কৰিব পাৰোঁ। নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্যও আছিল হাস্যৰসৰ মাধ্যমেদি সমাজ সংস্কাৰ কৰাহে। ব্ৰিটিছ শাসনৰ আদিছোৱাত হোৱা গাওঁবুঢ়া পদবীৰ বিলাই-বিপত্তিৰ চিত্ৰহে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ মুখ্য বিষয়। গাওঁবুঢ়াৰ জীৱনৰ কাৰুণ্যখিনি নাট্যকাৰে অভিনৱ ৰূপত চিত্ৰিত কৰিছে আৰু সামৰণিত সংযোজিত গীত আৰু ভোগমনৰ গাওঁবুঢ়া পদবীৰপৰা পোৱা অব্যাহতিৰ সুখৰ ৰেঙণি আৰু ব্ৰিটিছ

---

[1] সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, পৃষ্ঠা- ৩০৭

[2] উক্ত গ্ৰন্থ

[3] পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, গাওঁবুঢ়া, পৃষ্ঠা- ১১

[4] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৩

[5] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৫

চাহাবে গাওঁবুঢ়া পদবীৰ বাবে দৰমহা পদ্ধতি ব্যৱস্থা কৰাৰ ববে চেষ্টা কৰিব বুলি কোৱা কথাত আশাৰ বাণী আছে।

গাঁওবুঢ়া এটা পদবী। ইংৰাজসকলে তেওঁলোকৰ সুবিধাৰ বাবে সৃষ্টি কৰা এই পদবীত নিযুক্ত ব্যক্তিৰ দায়িত্ব গধুৰ, কিন্তু দা-দৰমহা নাই। নিজে অনাহাৰে থাকি ইংৰাজ চাহাবসকলৰ সেৱা কৰাৰ ফলত গাওঁবুঢ়াৰ ব্যক্তিগত জীৱনত কেনে বিপদৰ সৃষ্টি হয় তাকেই নাট্যকাৰে সুন্দৰকৈ নাটকখনৰ জৰিয়তে উপস্থাপন কৰিছে আৰু এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ বহুপৰিমাণে সফলো হৈছে।

নাটকখনৰ কাহিনীটো এনেধৰণৰ—ভোগমন লক্ষীমপুৰ মৌজাৰ এসময়ৰ অৱস্থাসম্পন্ন বায়নৰ ঘৰৰ হোজা লোক। এদিন তাকো কচুখোৱা নামৰ এজন গাঁওবুঢ়াই দাৰোগাৰ সহায়ত জোৰ-জুলুম কৰি কুলী ধৰিলে আৰু কুকুৰাৰ ভাৰ ল'বলৈ দিলে। তেতিয়াই তাৰ মান-সন্মান সকলো যোৱা যেন পালে আৰু ঘৈণীয়েক ৰংদৈৰ পৰামৰ্শ মতে মৌজাদাৰ-মৌজাদাৰনীক খাটি-মেলি গাওঁবুঢ়াৰ পদবী গ্ৰহণ কৰিলে। সি অনুভৱ কৰিছিল 'গাওঁবুঢ়া' পদবী ল'লে কুলী কাম কৰিবলৈ যাব নালাগিব আৰু সমাজত তাৰ মান-সন্মান বৃদ্ধি পাব। কিন্তু চাপৰিলে মেঘ আঁতৰি নাযায়। নিজৰ মান-সন্মান ৰক্ষা কৰিবলৈ গাওঁবুঢ়া পদবী গ্ৰহণ কৰিও সি শান্তি নোপোৱা হ'ল। লক্ষীমপুৰ মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব হ'ল মিঃ ইয়ং। তেওঁ খাজনাৰ বুজ ল'বলৈ এদিন গাঁৱত উপস্থিত হ'লহি আৰু তেওঁৰ বাবে মৌজাদাৰে ৰচদ-পাতি যোগাৰ কৰাৰ দায়িত্ব গাঁওবুঢাসকলক ভগাই দিলে। ভোগমনৰ ভাগত পৰিল কুকুৰা আৰু কুকুৰাৰ কণী যোগাৰ কৰাৰ দায়িত্ব। একো এটি নোখোৱাকৈ টলৌ-টলৌকৈ দিনটো ইঘৰ সিঘৰ ঘুৰি কুকুৰা বিচাৰি তিনিটা কুকুৰা আৰু যোল্লটা কুকুৰাৰ কণী লৈ চাহাবৰ বঙলাত উপস্থিত হ'লত মালবস্তুৰ দিহা লগোৱা কামত নিয়োজিত খানচামা, চৰ্দাৰ, অৰ্দালিহঁতে বস্তু কম হ'ল বুলি আৰু তেওঁলোকলৈ একো ননা দেখি তাক টনা-টনি কৰি নগুৰ-নাকতি কৰিলে আৰু কাণত ধৰি শাস্তিও দিলে। তেওঁলোকক হাঁহকণী দিব বোলাতহে তাক এৰি দিয়ে। পাছত খাজনা দিব নোৱাৰাৰ বাবে মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকাই ভোগমনৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰাইছে আৰু ঘৰৰ লাম-লাকটু সকলো লৈ গৈছে। এই কথাত ভোগমনে অত্যন্ত লজ্জিত হয় আৰু পত্নীৰ পৰামৰ্শমতে গাওঁবুঢ়াৰ পদবী চমজাই দিছে। কছাৰী ল'ৰা ভদিয়াক ফুচুলাই নি ভোগমনে তাক গাঁওবুঢ়াৰ দায়িত্ব দি মুক্ত হয়। অৱশেষত বৰচাহাবে গাওঁবুঢ়াৰ দুখ-দুৰ্গতিৰ কথা অনুভৱ কৰি উৰ্ধতম কৰ্তৃপক্ষলৈ সেই বিষয়ে জনাই গাওঁবুঢ়াৰ দৰ্মহাৰ ব্যৱস্থা কৰিব বুলি কৈছে আৰু ভোগমনে দায়িত্বভাৰ লোকক অৰ্পণ কৰি মুক্তি পোৱা যেন অনুভৱ কৰি লগৰ কচুখোৱা, কেৰপাই,

টেপেৰাৰ লগত মনৰ আনন্দতে এটি গীত গাই নাচিবলৈ ধৰিছে। এয়ে এই সামাজিক নাটখনিৰ মূল বিষয়বস্তু।

পাঁচটা অংকে আৰু চৈধ্যটা দৃশ্য সম্বলিত 'গাওঁবুঢ়া' নাটকৰ পুৰুষ-নাৰী চৰিত্ৰ সৰ্বমুঠ ডেৰকুৰিবো অধিক হ'ব। পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত- ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা, বাপুৰাম শইকীয়া, কচুখোৰা ছুটীয়া, কেৰপাই কোচ, টেপেৰা কলিতা, ভোগমন চেটীয়া, মানিকচন্দ্ৰ বৰুৱা, মঙ্গলা, মিঃ ইয়ং, বিলত আৰু পেজান, মিঃ স্কট, অৰ্দ্দালি, চৰ্দ্দাৰ , টেকেলা, পদকীয়া, মেলুৰৈ, পেস্কাৰ, মুক্তিয়াৰ, নাজিৰ ইত্যাদি। তিৰোতা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত অমিলা, ৰংদৈ, জেতুকি, ভেলেউ, লিগিৰী, নাচনী, গএগনী ইত্যাদি। এই চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত ভোগমন গাওঁবুঢ়াৰ জীৱনৰ কাৰুণ্যতাখিনি নাট্যকাৰে মুখ্যতঃভাৱে উপস্থাপন কৰিব বিচাৰিলেও অন্যান্য সৰু-বৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি নাট্যকাৰৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ দক্ষতা অভিনৱ ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে।

ভোগমনৰ সম্পূৰ্ণ নাম ভোগমন চেটীয়া। তেওঁ বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা। "মই বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা বুলি দেশখনে জানে। তোৰ দৰে মই ধেনুচোঁচা-কাঁড়ীৰ ল'ৰা নে? মোক কেতিয়াবা কুলি খটা দেখিছিলি নে?" এই কথাবাৰতে বংশ মৰ্যাদা সম্পৰ্কে থকা সচেতনতা প্ৰকাশিত হৈছে। দাৰোগাই আৰু কচুখোৰা গাঁওবুঢ়াই তাক কুকুৰাৰ ভাৰ ল'বলৈ বাধ্য কৰাৰ পাছত ৰংদৈৰ আগত দুখ কৰি তাৰ যে জীয়াই থকিবলৈকে ইচ্ছা নাইকিয়া হৈছে তাক ব্যক্ত কৰিছে এনেদৰে- ".... শুনিছ নে সেই দিনা দুপৰীয়া লঘোণত খেকাৰ খোৱা চিপাহীটোৱে বলেৰে যেতিয়া মোৰ কান্ধত কুকুৰাৰ ভাৰখন তুলি দিছিল সেই খেনৰ কথা মনত পৰিলে, এতিয়াও মোৰ বুকুখন দুফাল হয় যেন লাগে।" ৰংদৈৰ দিহা-পৰামৰ্শমতে ভোগমন গাওঁবুঢ়া হ'বলৈ সক্ষম হৈছে। ভোগমনে গাওঁবুঢ়া হ'লেই 'জিলিকিব' পাৰিব বুলি অনুভৱ কৰিছিল যদিও ভোগমনৰ দুখ-দুৰ্দশা বঢ়িলহে। সকলোৰে ওচৰত ভোগমন লাঞ্ছিত হৈছে। ঘৰ ক্ৰোক কৰিছে। অৱশেষত পত্নীয়ে ভোগমনক উপদেশ দিছে- "গাঁওবুঢ়া বিষয়ে আমাৰ গতি যি কৰিলে কৰক। এতিয়া আৰু তাত সকাম নাই; কাইলৈ গৈ হাকিমৰ আগতে সেইখন বিষই শোধাই থৈ আহি গাটো আজৰি হৈ লবিহঁক। দেহা ভালে থাকিলে, কোন নো নেখাই মৰিছে?" বিষয়বাব অৰ্পণ কৰাৰ আগতে ভেলেউৱে কুকুৰা চোৰৰ বিৰুদ্ধে গোচৰ তৰিছে আৰু ভোগমনে মুক্তি পোৱাৰ পাছতে কছাৰী ল'ৰা ভদিয়াক দায়িত্ব দি কামৰপৰা অব্যাহতি লৈছে।

ভোগমনক নাট্যকাৰে সহজ-সৰল হোজা লোকৰূপে অঙ্কন কৰিছে। চাহাবৰ লগত দেখা কৰোঁতে ভোগমনে কৰা কাৰ্য আৰু আচৰণ হাস্যস্পদ। প্ৰতিটো কথাতে ভোগমনক পত্নী ৰংদৈয়েহে উপদেশ দিছে আৰু ভোগমনে তাকে কৰি গৈছে। ভোগমনক আমি নিষ্ক্ৰিয় পুৰুষ চৰিত্ৰ বুলি ক'ব পাৰোঁ।

ৰংদৈ হৈছে ভোগমনৰ পত্নী। তাই বুদ্ধিমতীসম্পন্না তিৰোতা। পতিৰ সুখত সুখী, দুখত দুখী। পতিৰ অপমানৰ কথা গম পায়েই ৰংদৈয়ে ভোগমনক গাঁওবুঢ়া পাতিবলৈ ইচ্ছা কৰিছে, তাক কাৰ্যত ৰূপায়ণো কৰিছে।

ৰংদৈয়ে বাহিৰৰ খবৰো ৰাখে। কেৰপায়ে এৰি কাপোৰ এখন মৌজাদাৰক দি গাঁওবুঢ়াৰ বিষয়খোৱা কথাটো ৰংদৈয়ে জানে আৰু সেই একেই পদ্ধতিৰে ভোগমনক গাওঁবুঢ়া পাতিছে।

ভোগমনে কাম-বন নকৰি খাজনা আৰু ৰচদ তুলি থকাৰ বাবে ঘৰ-পথাৰৰ সকলো কাম চম্ভালিব লগা হৈছে ৰংদৈয়ে। ৰংদৈয়ে "মইনো নমৰি কেলৈ জীয়াই আছোঁ ক'ব নোৱাৰো" বুলি ক'লেও, মানুহজনক কেতেৰা-জেঙেৰা কৰিলেও ভাত নোখোৱাকৈয়ে ভোগমন ৰচদ তুলিবলৈ যাব লগা হোৱা বাবে'ৰংদৈয়েও ভাত নোখোৱাকৈয়ে আছে। ৰংদৈয়ে বেজাৰতে কৈছে-"দৈহি ঐ, দুপৰীয়া আহি পাওঁতেই মই কুলৈখনীয়ে নো জুয়ে ধৰাদি কিয় ধৰিছিলোঁ ঐ। খায় ধান খাব পায়, মই নো কেলৈ গৈছিলোঁ ক'ব নোৱাৰোঁ। থক, আমিও নেখাওঁ, ভোকতে মৰোঁ।"

ভোগমনক সকলো সময়তে দিহা-পৰামৰ্শ দিয়া মানুহজনীয়ে ঘৰ ক্ৰোক কৰিব বুলি জানি হাতৰ-কাণৰ অলংকাৰ আগতীয়াকৈ পিন্ধি আছে। দেশৰ আইন সম্পৰ্কেও ৰংদৈ সচেতন— "কোৱা শুনিছোঁ, বোলে চৰ্কাৰৰ ঘৰৰপৰা কুৰুক কৰিলেও হাতৰ কাণৰ খহাই নিবৰ অহা নাই।" টেকেলা ঘৰ ক্ৰোক কৰিবলৈ অহাৰ লগে-লগে আথে-বেথে বহিবলৈ দি ৰংদৈয়ে তামোল-পাণ আৰু সিকি এটি আগবঢ়াই টেকেলাক সেৱা কৰি কৈছে- " শক্তি চাইহে ভক্তি। দুখীয়াৰ খুদকণতো দেৱতা তুষ্ট হয়।" ঘৰ-ক্ৰোক কৰিবলৈ টেকেলা আৰু টেপেৰাই ভোগমনকো লগত লৈ ভিতৰলৈ সোমাই যোৱাত নিজৰ কপালৰ দুখৰ কথা কৈ বুকুত চপৰিয়াই ৰংদৈ বেহুচ হৈ পৰি গৈছে যদিও ভোগমনে ৰংদৈক তুলি বুজনি দিছে আৰু টেকেলাই বস্তু লৈ যোৱাৰ পাছত ভোগমনে মূৰ্চ্ছা যাওঁতে তেওঁক তুলি সান্ত্বনা দিছে-". . . .উঠ্, উঠহকঁ, মাইকী মানুহৰ দৰে বিয়াকুল হৈছ কেলৈই ? (বলেৰে ধৈৰ্য ধৰি বহি) কপালত যি আছে তাক কোনে গুচাব? তথাপি, দুখৰ পাচত সুখ আছে বুলি সকলোৱে কয়।"

'গাওঁবুঢ়া' নাটকখনত ৰংদৈ চৰিত্ৰৰ ভূমিকা মন কৰিব লগীয়া। ৰংদৈ দেখাত সাধাৰণ তিৰোতা হ'লেও জ্ঞান-বুদ্ধিত পিছপৰা নহয় আৰু ৰংদৈৰ কথা-কামত অসমীয়া নাৰীৰ স্বভাৱসুলভ সৰলতা প্ৰকাশিত হৈছে। দুখত ভাগি নপৰি সেয়েহে ৰংদৈয়ে ক'ব পাৰিছে "-দুখৰ পাচত সুখ আছে বুলি সকলোৱে কয়।" ইয়াৰ জৰিয়তে ৰংদৈৰ আশাবাদী মনটোৰো পৰিচয় পোৱা যায়।

মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা অন্য এটি উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰটোৰ জৰিয়তে ব্ৰিটিছ শাসনৰ সময়ত মৌজাদাৰে কেনেকৈ চাহাবৰ মনৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে গাওঁবুঢ়াসকলক বিভিন্ন কাম কৰিবলৈ দিছিল, উপঢৌকন লৈ চাহাবক খাটি-বাটি কাৰোবাক 'গাওঁবুঢ়া ' পদবী দিয়াইছিল আৰু গাওঁবুঢ়াই সময়মতে তেওঁৰ আদেশ পালন নকৰিলে কেনেদৰে ব্যৱহাৰ কৰিছিল সেইটো জল্ জল্ পট্ পট্‌কৈ প্ৰকাশিত হৈছে। আচলতে এওঁ সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি। মৌজাদাৰৰ চৰিত্ৰৰ মাজত চতুৰালি আৰু লোভ-লালসা থকাৰ আভাস এটি থাকিলেও তেওঁৰ ৰসজ্ঞান আৰু কৰ্তব্য নিষ্ঠাই মানুহজনক আদৰ্শ ডাঙৰীয়াৰ শ্ৰেণীতে ৰাখিছে।[৬]

মৌজাদাৰনী 'অমিলা'ৰ চৰিত্ৰটোও কম পৰিসৰতে সুন্দৰকৈ প্ৰকাশিত হৈছে। তেওঁ মৰমীয়াল আৰু মাত-কথাত মৌজাদাৰনীৰ গাম্ভীৰ্যতা আছে। জেতুকী চৰিত্ৰৰ মাজতো শিশুসুলভ সৰলতা প্ৰকাশিত হৈছে। মাকক ধান বনাত সহায় কৰোঁতে তাইৰ হাত খুন্দিছে, ওমলা বাটিটো টেকেলাইঁতে লৈ গৈছে যদিও মন ভাল থকা সময়ত দুই এটি গীতো তাই গাইছে। দুখুনী বাৰীৰ চিত্ৰ এখনি ভেলেউ চৰিত্ৰৰ মাজেদি নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁলোকৰ বিলাই-বিপত্তি অঙ্কন কৰাত নাট্যকাৰ বহুপৰিমাণে সফল হৈছে।

মিঃ ইয়ং চাহাবৰ চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে অতি সতৰ্কতাৰে অঙ্কন কৰিছে। কথাই কামে তেওঁৰ চাহাবী ঢং ৰক্ষিত হৈছে যদিও তেওঁৰ নীতিপৰায়ণ ৰূপো প্ৰতিফলিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। অসমীয়া লোকৰ স্বভাৱৰ বিষয়ে তেওঁ কৈছে" . . . . টুমি লোকৰ এইটো বহুত বেয়া ডস্তুৰ টাকিছে; কোন্ কাম টাকিলে যদি, আগাৰি কেলে কাম নাই বুলি কৈ ডিছে? চব বাবুলোক এই ৰকম টাকিছে। আচ্ছা হামি টোমাক হিকাই ডিছে, কোন্ কাম টাকিলে পহিলা কৈ ডিব লাগে; জানিলে?" সাধাৰণ লোকৰপৰা 'জোৰ জবৰদৰস্তি জুলুম' কৰি তেওঁৰ বাবে ৰচদ পাতি যোগাৰ কৰা কাৰ্যকো ভাল পোৱা নাই। সেয়ে তেওঁ কৈছে-" অঃ, টুমি একদম্ জুঠা কৈছে; হামি টাকে হেই খেম্‌টা নাই ডিছে। জোৰ-জবৰদস্তি জুলুম কৰিবলৈ হুকুম হামি নাই দিছে।" 'জবৰ দস্তি' কুলী ধৰা, গাওঁবুঢ়াই বিনা বেতনত কাম কৰা আদি কাৰ্যবিলাকৰ পৰিবৰ্তন হ'ব লাগে বুলি তেওঁ যুক্তি দৰ্শাইছে-"ওৱেল, এইটো ভালা ডস্তুৰ নাই আছে। কুলী জবৰদস্তি ডৰিবে। ৰচদ কাবে, ডাম নাই ডিবে। গাওঁবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাবে, কুচ্ নাই মিলিবে। কেইচা ডস্তুৰ । এ চব বাট হামি ওপৰতে লেকিবে।" এই সকলো দিশ চালি-জাৰি মিঃ ইয়ং চাহাবক এজন সৎ, ন্যায়পৰায়ণ আৰু যুক্তিনিষ্ঠ বিষয়া বুলি আমি নিঃসংকোচে ক'ব পাৰোঁ।

---

৬ কৰবী ডেকা হাজৰিকা, অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপ-ৰস, পৃষ্ঠা- ৯৩

পাৰ্শ্বচৰিত্ৰৰ ভিতৰত বাপুৰাম শইকীয়া, কচুখোৰা, কেৰপাই, টেঁপেৰা-এই গাওঁবুঢ়া চাৰিজন, দাৰোগা মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱা, মৌজাদাৰৰ লগুৱা মণ্ডলাৰ লগতে বিলত আৰু পেজান, অৰ্দ্দালি, টেকেলা, চৰ্দাৰ, মুক্তিয়াৰ, পেস্কাৰ আদি অন্যতম। এই চৰিত্ৰসমূহৰ উপযুক্ত চিত্ৰণে নাটকখনিত পটভূমি আৰু কাহিনীৰ বিকাশ অতি স্বাভাৱিক কৰি তুলিছে।

'গাওঁবুঢ়া' নাটকখনিৰ এটি প্ৰধান বিশেষত্ব হৈছে- উপযুক্ত সংলাপৰ প্ৰয়োগ। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ উপযোগী সংলাপ সংযোজনে নাটকখনক এক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। ভোগমন, ৰংদৈ, কচুখোৰা, কেৰপাই, টেঁপেৰা আদিৰ সংলাপ সহজ-সৰল আৰু গাঁৱলীয়া চৰিত্ৰৰ মুখৰ ভাষা। অন্যহাতেদি মৌজাদাৰ-মৌজাদাৰনীৰ সংলাপৰ গাম্ভীৰ্যতা আৰু আভিজাত্যৰ ছিটিকনি আছে। মিঃ ইয়ঙৰ ইংৰাজী, হিন্দী, অসমীয়া মিহলি ভাষা; পেজান, হাজতে কোৱা বিকৃত সংলাপ; হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা গঞা তিনিজনৰ একেটা শব্দকে বাৰে বাৰে ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰৱণতা দেখিবলৈ পোৱা যায়। নাট্যকাৰজনৰ চৰিত্ৰৰ মুখত উপযুক্ত সংলাপ সংযোজন কৰাৰ স্বকীয় ৰীতি আৰু প্ৰতিভাৰ বাবে প্ৰতিটো দৃশ্যই আমাৰ মানস পটত উজ্জ্বল হৈ ধৰা দিছে।

নাটকখনিত দুই শ্ৰেণীৰ ভাষা দেখিবলৈ পাওঁ। সেইকেইটা হৈছে- (ক) নিভাঁজ অসমীয়া ভাষা আৰু (খ) খিচিৰি অসমীয়া ভাষা। উদাহৰণস্বৰূপে দুটি সংলাপ উল্লেখ কৰা হ'ল ঃ

(ক) ৰত্ন ঃ (হাঁহি হাঁহি) হেৰ, তয়ো নো গাওঁবুঢ়া হব খোজ নে? গাৰ দেখোন ছাল-বাকলিয়েই নাই, কেনেকৈ নো তেনে বৰমূৰীয়াটো হ'ব খুজিছ? হলেও নো বাৰু, তোক কোনে মানিব?

ভোগ ঃ দেউতাৰ আজ্ঞা পালে কোনে নো নেমানি পাৰিব? বন্দীক কৃপা কৰি বাবটি দিয়াৰ পাচতে দেখিব; মোৰ মনেৰে, কামত এই নিচলাই শকত আৰত কেইটাকো চেৰ হে পেলাব।.....

(খ) ইয়ং ঃ (খঙেৰে) ইউ ডেভিল, ৰাস্কেল। টুমি হামাকে গালি ডিছে? বয় ডেকাইছে? টুমি মহাৰাণী মাটিছে। টুমি হামাকে বোকা ডেকিছে?

উপযুক্ত সংলাপ আৰু হাস্যৰসৰ অৱতাৰণাৰ লগতে 'গাওঁবুঢ়া'ত প্ৰতিফলিত অসমীয়া সমাজৰ সামাজিক জীৱনৰ বিভিন্ন দিশৰ চিত্ৰৰ বাবেও নাটকখনি আৰ্কষণীয় হৈ পৰিছে। অসমীয়া সমাজৰ বিবিধ ৰীতি-নীতি, লোক মাত-কথাৰ বিচিত্ৰ সংযোগ ঘটোৱা হৈছে। "সমাজৰ স্বৰূপ চিত্ৰ আঁকা উজু কাম নহয়" বুলি অনুভৱ

কৰিলেও গোহাঞিবৰুৱাই অসমীয়া লোকায়ত সমাজৰ এখন সুন্দৰ চিত্ৰ 'গাঁওবুঢ়া'ত দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ব্ৰিটিছ শাসনৰ আদিছোৱাত 'অনাহাৰী' বিষয়খোৱা গাঁওবুঢ়াৰ বিলাই-বিপত্তি অঙ্কনেই মূল বিষয় যদিও 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ জৰিয়তে কৃষিভিত্তিক অসমীয়া সমাজৰ নানা আলৈ-আহুকাল আৰু সমস্যাক অতীৱ সুন্দৰ ৰূপত অঙ্কন কৰিছে। কৃষিজীৱি অসমীয়া লোকসকলৰ কৃষিয়েই প্ৰধান জীৱিকা। এই কৃষিমুঠি সময়মতে দাই-মেলি আনিব নোৱাৰাটো এটা সমস্যা। সময়মতে দাব নোৱাৰিলে উদঙীয়া গৰুৱে ধান খাই নষ্ট কৰে। ভোগমনহঁতৰো সেয়াই হৈছে। ভোগমনে দিনৰ দিনটো ৰচদ-পাতি তুলিবলৈ যাব লগা হোৱাত পথাৰ-ঘৰলৈ মন-কাণ দিব পৰা নাই, -সেয়ে ৰংদৈয়ে ভোগমন ভোকে-ভাগৰে আহি ঘৰ সোমাই খাব বিচাৰোতে কৈছে- "চাউলকেইটা কাঁৰি লৈ বহাবলৈ ওলাইছোঁ, এনেতে সিফালে ভেদুৰীৰ মাকে চিয়ঁৰি ক'লে, বোলে, দেখৰ উদঙীয়া গৰুৱে ধানডৰা খাই ঢুকুৱায় এতিয়া। তেতিয়াৰেপৰা এইখিনি পৰলৈকে এৰাণিয়ে এৰাণিয়ে গৰু খেদি ফুৰোঁতেই হাইৰাণ হলোঁ।"

ঢেকীত ধান খুন্দা, চাউলকঁৰা, জেং খৰি বুটলি ভাত ৰান্ধিব লগা হোৱা, গা-নোধোৱাকৈ আখলত নোসোমোৱা, আজৰি সময়ত সুতা কাটি এড়িয়া চাদৰ, চাদৰ-মেখেলা বৈ নিজেও পিন্ধা আৰু বিপদ-আপদত তাকে বেচি খোৱাৰ যোগাৰ কৰা বা উপঢৌকন হিচাপে দিয়া প্ৰথাবোৰে সেই সময়ৰ আমাৰ সমাজখনৰ চিত্ৰ এখনি প্ৰতিফলিত কৰিছে।

ভাত খাই উঠি মুখদি কৰা, ক'ৰবালৈ ওলাই গ'লে তামোল-পাণৰ টোপোলা বান্ধি ৰাস্তাত খাবলৈ নিয়া ৰীতি সেই সময়তো প্ৰচলিত আছিল। ভোগমনে খাজনা তুলিবলৈ যাবলৈ ওলাই ৰংদৈক কৈছে-" তামোল গোটাচেৰেক আৰু পাণ বিৰাদিয়েক বান্ধি গামোচাখন লৈ আহ।"

লোকগীত লোক-জীৱনত অমূল্য সম্পদ। নাটকখনিত ভোগমনৰ জীয়েক জেতুকীয়ে যি কেইটা ওমলা গীত গাইছে সেই গীত আমাৰ লোক-সাহিত্যৰ স্বৰূপ উদঙাই দিছে।

খেল-ধেমালি কৰি সকলো শিশুৱে ভাল পায়। জেকুকীয়েও নাটকখনৰ 'পঞ্চম অঙ্ক'ত 'ফটাকানিৰ দৰা-কন্যা সাজি উমলি' থকা কথাটোৱে শিশুমনৰ সৰলতা প্ৰকাশ কৰিছে। শিশুৱে নিজে ওমলা বস্তু আনে লৈ গলে কন্দাকটা কৰে। জেতুকীয়েও তাইৰ ওমলা বাটিটো ঘৰ ক্ৰোক কৰোঁতে লৈ যোৱাত কন্দা-কটা কৰিছে আৰু বাপেকে নতুন বাটি এটি দিম বুলি তাইক নিচুকাইছে।

'গাঁওবুঢ়া' নাটকত এনে কিছুমান গালি-শপনিৰ শব্দ আছে, যিবিলাক গাঁৱলীয়া সমাজত বৰ্তমানেও ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এই গালি-শপনিৰো এক সুকীয়া মৰ্যাদা লোক-সমাজে দি আহিছে। নাটকখনত থকা গালি-শপনিৰ শব্দ দুটামান এনেধৰণৰ- চুৱা খোৱা, নিলাজ, চপনীয়া, নিধক, আঁকৰী, হাঁহৰ পেটু চোঁচা হেঁদু, চেলা, হেৰামজাত, খেকাৰ খোৱা, খুলমুৱা, গাধ, চুৱৰ, বদ্‌মাছ, বান্দী, ভিকহুৰ পো ইত্যাদি।

·দ্বিতীয় অঙ্কৰ পঞ্চম পটত গাঁৱলীয়া মেলৰ বৰ্ণনাই আমাৰ সমাজৰ কোনোবাই কিবা অপৰাধ কৰিলে গাঁৱৰ ৰাইজ গোটাই মেল কৰা, মেলত শপত খোৱা, দোষীজনক উপযুক্ত শাস্তিৰ হুকুম দিয়া প্ৰথা সুন্দৰকৈ দেখুৱা হৈছে।

কথাই প্ৰতি প্ৰবচন আৰু জতুৱা খণ্ডবাক্যৰ জৰিয়তে বক্তব্য-বিষয় স্পষ্ট কৰিব পৰাত অসমীয়া লোকসকল পাৰ্গত। নাটকখনিত ব্যৱহৃত কেইটামান প্ৰবচন হ'ল— মাইকী মন্ত্ৰী; চাপৰিলে মেঘ নেৰায়; কাৰ ভাগিন মৰে, কাৰ হয় হানি; হলা বাঁহক আটায়ে আঁজোৰে; সমানৰ ভাই, পাই কৰ ককাই ইত্যাদি।

নাটকখনিত ব্যৱহৃত নামবাচক শব্দবোৰৰো লোক-সাংস্কৃতিক ভিত্তি একোটা আছে। গাঁৱৰ নাম—সোণাৰি গাঁও, মৰিয়া গাঁও, ডোম গাঁও, বহতীয়া গাঁও ইত্যাদি। মানুহৰ নামবোৰো আমাৰ সমাজত থকা তেনেই চিনাকি নাম— ৰাতিয়া, ভদি, কেৰ্কেটু, কচুখোৱা, টেপেৰা, কেৰ্‌পাই, ভোগমন, মঙ্গলা, জেতুকী, ভেলেউ, ৰংদৈ, ৰত্নেশ্বৰ, অমলা ইত্যাদি। ঈশ্বৰৰ ওপৰত ভৰষা কৰা লোকে দৈৱবিধি মানি চলিব বিচাৰে। জীৱনলৈ অহা দুখ-কষ্টক দৈৱবিধি বুলি মানি লোৱা বহুক্ষেত্ৰত দেখা যায়। 'গাঁওবুঢ়া' নাটতো ভোগমন, ৰংদৈয়ে তেওঁলোকৰ দুখ কপালৰ লিখন বুলি মানি লৈছে।

ভোগমন ৰংদৈৰ অভাৱ-অনাটনেৰে আৱৰা সংসাৰখনত ইজনে-সিজনে লগা কাজিয়া-পেচালে আমাৰ লোক সামাজিক জীৱনৰ ছবি এখনি দাঙি ধৰিছে।

বিধৱা তিৰোতাই হাঁহ-কুকুৰা পালন কৰি, লোকৰ তাঁত বৈ, ধান দাই সংসাৰ চলোৱা অসমীয়া সমাজত দেখা যায়। আলোচ্য নাটকখনিত ভেলেউৰ চৰিত্ৰটোৰ মাজেদি এই চিত্ৰ সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ কৰিছে।

'গাঁওবুঢ়া'ৰ প্ৰতিটো দৃশ্যতে অসমীয়া সমাজৰ ৰীতি-নীতি, আচাৰ ব্যৱহাৰ অভিনৱ ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে। কাহিনীৰ বিকাশৰ লগে লগে চৰিত্ৰসমূহ প্ৰাণ পাই উঠিছে আৰু তেওঁলোকৰ সৰলতা, কপটতা, দাম্ভিকতা, ভণ্ডামি আৰু মূৰ্খামিৰ চিত্ৰ একোখন জিলিকি উঠিছে।

গোহাঞিবৰুৱাই নাটকখনৰ পাতনিত পাশ্চাত্য নাট্য পৰম্পৰাৰদ্বাৰা তেওঁ যে প্ৰভাৱান্বিত হৈছে সেই কথা অকপটে স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁৰ ভাষাত—

"আজিকালি অসমত পছিমীয়া ধৰণৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি যেনেকৈ অনুৰাগ বাঢ়িছে, তেনেকৈ তাৰ জোখাই অসমীয়াত নাটক নাই, বিশেষকৈ সামাজিক নাটক ; সেই অভাৱ কিঞ্চিৎমান গুচাবলৈ আগবঢ়াটো এই পুথি লিখাৰ দ্বিতীয় লক্ষ্য।"

পশ্চিমীয়া নাটক তথা অভিনয়ৰ প্ৰতি তেওঁ পাঠক বা দৰ্শকৰ যি আগ্ৰহৰ কথা কৈছে তাৰ পৰা তেওঁ নিজেও হয়তো মুক্ত নাছিল। ছেক্সপিয়েৰৰ নাট্যৰীতিৰদ্বাৰা তেওঁ যে প্ৰভাৱান্বিত হৈছে সেই কথা আলোচ্য নাটকখনৰ কলা-কৌশললৈ মন কৰিলেই স্পষ্ট হৈ পৰে। অসমীয়া সমাজৰ সামাজিক সমস্যা এটা উপস্থাপন কৰি তাক সংস্কাৰ কৰাৰ মনোভাবে নাটকখনক ধেমেলীয়া নাটৰ পৰিবৰ্তে সামাজিক নাটক হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্যই যিহেতু সমাজ-সংস্কাৰ আছিল গতিকে এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ বহুপৰিমাণে সফল হৈছে। অৱশ্যে নাটকখনত দুই এটি দোষ-ক্ৰটিও নথকা নহয়। উদাহৰণস্বৰূপে, মেলৰ দৃশ্যটোত হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ বচনৰ মাজত মুদ্ৰাদোষ তিনিটা চৰিত্ৰতে একে সময়তে উপস্থাপন কৰা কাৰ্যই পাঠক আৰু দৰ্শকক আমনি দিয়ে।

উল্লিখিত আলোচনাৰপৰা ক'ব পাৰি যে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য জগতত কেৱল ঐতিহাসিক দিশতেই নহয় গুণগত দিশতো গোহাঞিবৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া'ৰ এক স্বকীয় স্থান আছে। গোহাঞিবৰুৱাৰ শ্ৰেষ্ঠ সামাজিক নাটকৰ ভিতৰত 'গাঁওবুঢ়া' নিঃসন্দেহে অন্যতম। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- গোহাঞিবৰুৱা ৰচনাৱলী, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত, ৰিহাবাৰী, গুৱাহাটী
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, সৌমাৰ প্ৰকাশ
- ড° কৰবী ডেকা হাজৰিকা ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপ-ৰস, ডিব্ৰুগড়
- ড° দয়ানন্দ পাঠক ঃ অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ, লয়াৰ্চ বুক ষ্টল

'ৰূপালীম' নাটকৰ অঙ্ক বিভাজন আৰু মঞ্চ নিৰ্দেশনা

ড° মঞ্জু লস্কৰ

আটিল কাহিনী, জটিল আৰু অন্তৰ্মুখী চৰিত্ৰ, চিন্তাৰ বলিষ্ঠ অথচ সংহত আৰু সংযত ৰূপায়ণেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ কাপেৰে প্ৰকাশ পোৱা 'ৰূপালীম' তেওঁৰ আনকেইখন উৎকৃষ্ট নাটকৰ তুলনাত সৰ্বোত্তম নাটক। মহেন্দ্ৰ বৰাই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকসমূহৰ ভিতৰত উৎকৃষ্টতম নাটক আৰু 'ৰূপালীম'ক শ্ৰেষ্ঠতম বুলি উল্লেখ কৰিছে।[১] পাতনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখিছে— "......'ৰূপালীম' তেত্ৰিছৰপৰা লিখি পয়ত্ৰিছ ছয়ত্ৰিছ বছৰ বয়সত সম্পূৰ্ণ কৰা হৈছে। ইংৰাজী ১৯৩৬ চনত এই নাটখনি লিখা। তাৰ পিছত এইখন কেবাবাৰো সালসলনিকৈ লিখা হৈছে। ১৯৩৭ চনত এই নাটখন প্ৰথমতে তেজপুৰৰ 'বাণ ৰঙ্গমঞ্চ'ত তোলা হয়। ঘূৰাই-পকাই লিখাৰ পিছত আৰু সাল-সলনি কৰাৰ পিছত এই নাট ডিব্ৰুগড়ৰ 'ড্ৰামাটিক আৰ্ট চোছাইটী'য়ে ডিব্ৰুগড়ত দুবাৰকৈ অভিনয় কৰে। এই অভিনয়ত নাটখনে ৰঙ্গমঞ্চত সফলতা লাভ কৰে।"[২] হাতেলিখা অৱস্থাত 'ডিব্ৰুগড় আৰ্ট প্লেয়াৰ্চ' নামৰ নাট্য পৰিষদত 'ৰূপালীম'খন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীত পৰিকল্পনাৰে অভিনীত হৈছিল।[৩]

জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ৰূপালীম'ৰ পাতনিত লিখা কথাখিনি মন কৰিবলগীয়া। প্ৰথমবাৰ তেজপুৰৰ বাণ ৰঙ্গমঞ্চত অভিনীত হোৱাৰ পাছত ঘূৰাই-পকাই লিখি পুনৰ সালসলনি কৰি লিখা কথাখিনিৰ উল্লেখে[৪] 'ৰূপালীম'খন ৰচনা কৰাৰ

---

১ মহেন্দ্ৰ বৰা, সাহিত্য আৰু সাহিত্য, 'মন্নাভাম্না আৰু ৰূপালীম', ১৯৮৮, পৃষ্ঠা- ৫২

২ প্ৰকাশক, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, ১৯৮১, পৃষ্ঠা- ১১৫

৩ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা (সম্পাদিত), মঞ্চলেখা, ১৯৯৫, পৃষ্ঠা- ৩৫৮-৩৫৯

৪ "এইখন মোৰ তৃতীয় নাট। 'শোণিত কুঁৱৰী' লিখিছিলো চৈধ্য বছৰ বয়সৰপৰা সোতৰ বছৰ বয়সৰ ভিতৰত। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' এঁকৈছ বছৰৰপৰা তেইছ বছৰ বয়সত আৰু 'ৰূপালীম' তেত্ৰিছৰ পৰা লিখি পয়ত্ৰিছ-ছয়ত্ৰিছ বছৰ বয়সত সম্পূৰ্ণ কৰা হৈছে। 'ৰূপালীম' লিখা তিনি বছৰ আগৰেপৰা আৰু কেবাখনিও নাট লিখিবলৈ হাতত লোৱা হৈছে। তাৰে কেইখনমান লিখা সম্পূৰ্ণ হৈ আছে। ইংৰাজী ১৯৩৬ চনত এই নাটখনি লিখা। তাৰ পিছত এইখন কেবাবাৰো সাল-সলনিকৈ লিখা হৈছে। ১৯৩৭ চনত এই নাটখন প্ৰথমতে তেজপুৰৰ 'বাণ ৰঙ্গমঞ্চ'ত তোলা হয়। ঘূৰাই-পকাই লিখাৰ পিছত আৰু সালসলনি কৰাৰ পিছত এই নাট ডিব্ৰুগড়ৰ 'ড্ৰামাট্ৰিক আৰ্ট চোছাইটী'য়ে ডিব্ৰুগড়ত দুবাৰকৈ অভিনয় কৰে। এই অভিনয়ত নাটখনে ৰঙ্গমঞ্চত সফলতা লাভ কৰে।" প্ৰকাশক, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, ৰূপালীম, 'পাতনি' ১৯৯১।

ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ কিমান সতৰ্ক আছিল আৰু কিমান সযত্নে এখন আটিল তথা সফল আৰু পৰিপূৰ্ণ নাট ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল সেই কথা ঠাবৰ কৰাত সহায় কৰে।

'ৰূপালীম'ৰ অঙ্ক-বিভাজনৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ লোৱাৰ আগতে নাটকত অঙ্ক-বিভাজনৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ বিষয়ে কিছু আলোচনাৰ প্ৰয়োজন আছে। গ্ৰীক নাটকত অঙ্ক বিভাজনৰ প্ৰশ্ন উঠা নাছিল। কিন্তু সংস্কৃত নাটকত অঙ্ক-বিভাজন অধিক হোৱাৰ বাবেই নাট্যশাস্ত্ৰৰ অধিকাংশ ঠাই ই আগুৰি আছে। সংস্কৃত নাটক বুলি কওঁতে প্ৰাসঙ্গিকভাৱে এষাৰ কথা উনুকিয়াই থোৱা যুগুত হ'ব যে সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰসমূহত আমি যাক নাটক বুলি কওঁ সেই সাহিত্য ৰূপটোৰ নাম প্ৰকৃততে 'ৰূপক'হে। নাটক হ'ল দহবিধ 'ৰূপক'ৰ এবিধ। সেই দহবিধ ৰূপক হ'ল নাটক, প্ৰকৰণ, ভাণ, প্ৰহসন, ডিম, ব্যায়োগ, সমৱকাৰ, বীথি, অঙ্ক আৰু ঈহামৃগ; কিন্তু শাস্ত্ৰকাৰসকলে দহবিধ ৰূপকৰ উমৈহতীয়া অৰ্থপ্ৰকাশৰ কাৰণে 'নাটক' শব্দটো প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। মনকৰিবলগীয়া, আয়তনৰ ফালৰপৰা ভাণ, বীথি, প্ৰহসন, ব্যায়োগ আৰু অঙ্ক এই পাঁচ বিধৰ অৱয়ৱ ক্ষীণ; এইকেইটা মাথোন এটা অঙ্কতে বিস্তৃত; ঈহামৃগ আৰু ডিম চাৰিটা অঙ্কত বিন্যস্ত হ'ব পৰাকৈ মজলীয়া আয়তনৰ।

নাটকৰ আয়তন কিন্তু স্থিতিস্থাপক; ই পাঁচ অঙ্কৰপৰা দহ অঙ্কত সম্পূৰ্ণ হয়; আৰু প্ৰকৰণৰ অঙ্ক সংখ্যা অনিৰ্দিষ্ট। উদাহৰণস্বৰূপে, শূদ্ৰকৰ 'মৃচ্ছকটিকম' নামৰ নাটখনকে ল'ব পাৰি। এই প্ৰকৰণখন দহোটা অঙ্কত বিন্যস্ত।

যি কি নহওক পঞ্চসন্ধিয়ে অৰ্থাৎ- মুখ, প্ৰতিমুখ, গৰ্ভ, বিমৰ্শ আৰু নিৰ্বহনে[৫] যেনেদৰে নাটকৰ কাহিনীক ঐক্যসূত্ৰৰে বান্ধি থয়, তেনেদৰে অঙ্কসমূহেও নাটকৰ দৃশ্যমান ৰূপক কেইবাটাও ঘনসম্পৃক্ত খণ্ডৰ মাজেদি অতিক্ৰম কৰি নাটকৰ কাহিনীক ঐক্যৰূপ প্ৰদান কৰে। কিন্তু এই ক্ষেত্ৰত মনকৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে নাটকত অঙ্কসংখ্যা কিমান হ'ব সেইটো নিৰ্ভৰ কৰিব কাহিনীৰ ভাববস্তুৰ চাহিদা বা প্ৰয়োজনীয়তাৰ ওপৰতহে।

ভৰতৰ মতে, একোটা অঙ্কত এদিনতে শেষ নোহোৱা ঘটনা বিবৃত হ'ব নালাগে; লগতে অঙ্কসমূহৰ মাজত ব্যৱধানকাল দীঘলীয়া হোৱা অনুচিত। তেওঁ স্পষ্টকৈ উল্লেখ কৰিছে- "মাজত মাহ বিয়পা অথবা বছৰ বিয়পা ব্যৱধান যদিহে থাকে তেনেহ'লে অঙ্কৰ ছেদ পেলাব লাগে। যদিহে বছৰতকৈ সৰহীয়া সময়ৰ ব্যৱধান থাকে, তেনেহ'লে সেইধৰণেও পৰিৱেশন কৰিব নালাগে।"[৬]

---

[৫] "মুখং প্ৰতিমুখং গৰ্ভঃ বিমৰ্শস্তথা হি।
তথা নিৰ্বহনং চৈৱ সন্ধয়ো নাটকে স্মৃতাঃ।।" নাট্যশাস্ত্ৰ, ২১/৩৭

[৬] "অঙ্কচ্ছেদং কুৰ্যান্ মাসকৃতং বৰ্ষসঞ্চিতং ৱাপি।
তৎসৰ্বহং কৰ্তব্যং বৰ্ষাদুৰ্দ্ধং ন তু কদাচিৎ।।" নাট্যশাস্ত্ৰ, ২২/৯

নাট্যশাস্ত্ৰৰ উক্ত সূত্ৰৰ আঁত ধৰি শ্ৰীহৰ্ষৰ 'ৰত্নাবলী' চাৰি অঙ্কীয়া, কালিদাসৰ 'মালবিকাগ্নিমিত্ৰ' পাঁচ অঙ্কীয়া, ভট্টনাৰায়ণৰ 'বেণীসংহাৰ' ছয় অঙ্কীয়া, বিশাখাদত্তৰ 'মুদ্ৰাৰাক্ষস' সাত অঙ্কীয়া আৰু শূদ্ৰকৰ 'মৃচ্ছকটিক' দহ অঙ্কীয়া ইত্যাদি।

নাটকৰ ঘটনা বিকাশৰ উক্ত পাঁচটা বিভাগ সাধাৰণতে পাঁচ অঙ্কীয়া নাটকৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কৰা হৈছিল। লেটিন ট্ৰেজেডিবিলাকৰ নীতিৰে অনুসৰণ কৰি আজিৰ ৰঙ্গমঞ্চতো নাটকত পাঁচটা বিভাগ চলি আছে। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিতো পাঁচটা বিভাগ চলি আছিল। এই বিভাজন হ'ল- প্ৰলগ, থ্ৰি এপিছডছ, এক্‌সছড আৰু কোৰাছ। এতিয়া অহা হওক ইউৰোপীয় নাটকৰ প্ৰসঙ্গলৈ। নৱোন্মেষ যুগৰ ইউৰোপীয় নাটকবোৰৰ সৰহভাগ নাটকেই কিন্তু পাঁচ-অঙ্কীয়া। সংস্কৃত নাটকৰ পাঁচ অঙ্কৰ অনুৰূপে ইউৰোপীয় নাটকবোৰতো পাঁচটা বিভাগ আছে— উন্মোচন,আৰোহণ, শীৰ্ষবিন্দু, অৱৰোহণ আৰু পৰিণতি।[৭] উক্ত বিভাগবোৰক ভিত্তি কৰিয়েই পাঁচোটা অঙ্কৰ সৃষ্টি হয়।

ছেক্সপিয়েৰৰ নাটকসমূহ বিশ্লেষণ কৰি চালেই এই কথাটো প্ৰতিপন্ন হয়। ছেক্সপীয়েৰ তথা তেওঁৰ সমসাময়িক ইংৰাজ নাট্যকাৰসকলে পাঁচ অঙ্কীয়া নাটকৰ উক্ত আৰ্হিটো ছেনেকাৰ লেটিন ট্ৰেজেডিৰপৰা গ্ৰহণ কৰিছিল। অৱশ্যে এনে বুলি ভাবিলেও ভুল কৰা হ'ব যে, পাঁচ অঙ্কীয়া নাটক মানেই কাহিনীৰ পাঁচোটা বিভাজনৰ ৰূপো একেধৰণৰ হ'ব,- সেইটো কিন্তু নহয়। নাটকৰ কাহিনী অনুযায়ী নাটকীয় গতিত ভিন্নতা থাকিবই। চেক্‌সপীয়েৰৰ 'জুলিয়াচ চীজাৰ', 'ওথেলো' আৰু 'কিংলিয়েৰ' এই তিনিওখনক ওচৰা-ওচৰিকৈ ৰিজাই চালেই এই কথাটো পৰিস্কাৰ হ'ব। 'জুলিয়াচ চীজাৰ'ৰ গাঁথনিত শীৰ্ষবিন্দুটো নাটকখনৰ সোঁমাজতে সংঘটিত হৈছে। তৃতীয় অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত চীজাৰৰ হত্যাকাণ্ড সংঘটিত হোৱাৰ লগে লগে নাটকৰ আৰোহী গতি আৰু অৱৰোহণ প্ৰক্ৰিয়াৰ সংক্ৰান্তি ঘটিছে। 'ওথেলো' নাটকত কিন্তু কথাবস্তুৰ আৰোহণ অতি ধীৰগতিত আগবাঢ়িছে। চতুৰ্থ অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যতহে আৰোহী গতিয়ে শীৰ্ষবিন্দু পাইছে; তাৰ পাছতেই হঠাতেই অৱৰোহণ প্ৰক্ৰিয়াই দ্ৰুত ৰূপ লৈছে। আনহাতে 'কিংলিয়েৰ'ত প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যতেই শীৰ্ষ-বিন্দু সংস্থাপিত হৈছে; ইয়াৰ পিছৰ আটাইখিনি দৃশ্য গ্ৰন্থিমোচনৰ ভিতৰুৱা আৰু অৱৰোহী গতিত বিন্যস্ত হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে ছেক্সপীয়েৰ আৰু তেওঁৰ সমকালীন নাট্যকাৰসকলে প্ৰায়বোৰ নাটকতে পাঁচটাকৈ অঙ্ক আৰু প্ৰতিটো অঙ্কতে পাঁচোটাতকৈ কম নতুবা বেছি দৃশ্য বা গৰ্ভাঙ্কৰদ্বাৰা নাট্যকাহিনীক ৰূপায়ণ কৰাৰ পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰিছিল।

---

[৭] "Exposition, growth, climax, denouement and Catastrophe,

স্বাধীনতাৰ আগলৈকে যিবোৰ অসমীয়া নাটক ৰচিত হৈছিল প্ৰায়বোৰ নাটকতে উক্ত ৰীতি প্ৰয়োগ হোৱা দেখা গৈছে। এই ৰীতিৰ এটা গুণ হ'ল এয়ে যে ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ গৰ্ভাঙ্কৰ পৰিকল্পনাৰে ভিন ভিন পৰিৱেশ চিত্ৰণৰ সুবিধা লৈ নাটৰ চৰিত্ৰসমূহক বাস্তৱোপম কৰি তুলি নাটকৰ ভাববস্তুক দৰ্শক পাঠকৰ অধিক প্ৰতীতি জন্মোৱা তথা মনোগ্ৰাহী কৰাত সহায় কৰা। কিন্তু যদিহে দৃশ্যৰ সংখ্যা অত্যাধিক হয়, তেনেহ'লে আকৌ নাটকে তাৰ ৰসবস্তুৰ ঘনত্ব হেৰুৱাবলগীয়া হয়। জনপ্ৰিয় হ'লেও তেনে নাটক শিথিল বিন্যস্ত। উদাহৰণস্বৰূপে, অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'কনৌজ কুঁৱৰী', কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'নগাকোঁৱৰ' নামৰ দীৰ্ঘ অৱয়ৱৰ নাটক দুখনৰ কথাকে ল'ব পাৰোঁ। নাটক দুখনৰ কথাবস্তু মনোগ্ৰাহী যদিও দৃশ্যৰ আধিক্যই নাট দুখন আধুনিক কালৰ বাবে শিথিল বিন্যস্ত বুলি স্বীকৃত হৈছে।

আধুনিক কালৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ কাৰণে তিনি অঙ্কীয়া নতুবা চাৰি অঙ্কীয়া নাটকবোৰকে সাধাৰণতে গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। এনে নাটকত সাধাৰণতে প্ৰথম অঙ্কত প্ৰস্তাৱনা আৰু গ্ৰন্থিবন্ধন পৰিপূৰ্ণভাৱে পৰিৱেশিত হয়। ঠিক সেইদৰে শেষ অঙ্কটোত কাহিনীটোৰ অথবা সমস্যাটোৰ শীৰ্ষবিন্দু আৰু গ্ৰন্থিমোচন পৰিৱেশিত হোৱাটোৱেই ৰীতি। মাজৰ অঙ্কটোত (কেতিয়াবা মাজৰ দুটা অঙ্কই) গ্ৰন্থিবন্ধন জটিলৰপৰা জটিলতৰ অৱস্থালৈ উত্তীৰ্ণ কৰি উৎকণ্ঠা আৰু বিস্ময়ৰ যোগান ধৰে। সাধাৰণতে দেখা যায় যে তিনি-অঙ্কীয়া বা চাৰি অঙ্কীয়া নাটকত দৃশ্যবিভাজন নাথাকে ; যদি থাকেও কোনোবাটো অঙ্কত খুউব বেছি দুটা নতুবা তেনেই চুটি অৱয়ৱৰ তিনিটামান দৃশ্য থাকে। মুঠতে, তিনি অঙ্কীয়া নতুবা চাৰি-অঙ্কীয়া নাটৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হ'ল নাটকীয় গতি তীব্ৰতৰ কৰি দৰ্শক চিত্তত প্ৰবলভাৱে আৱেগ উদ্বেলিত কৰা।

কিছুমান নাটত আকৌ অঙ্ক বিভাজন নাই ; তাৰ ঠাইত আছে দ্ৰুতভাৱে পৰিৱৰ্তন কৰিব পৰা সাতোটা ভিন্ন দৃশ্যপটৰ নিৰ্দেশনা। এনে নাটকৰ গঠন বিন্যাসত বোলছবিৰ প্ৰভাৱ পৰাৰ বাবেই এনে ৰীতিৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে, নগাঁও নাট্যসমাজৰ 'পিয়লি ফুকন'[৮] নাটকখনৰ কথাকে ল'ব পাৰি। "জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পূৰ্বৱৰ্তী আৰু সমসাময়িক বহু নাট্যকাৰৰ অঙ্ক আৰু দৃশ্যবিভাগ পৰিকল্পিত হোৱা দেখা নাযায়। একোটা অঙ্কত কেইবাটাও দৃশ্য সোমাই থাকে, কিন্তু দৃশ্যৰ মাজত স্থান আৰু ঘটনাৰ যথেষ্ট ব্যৱধান লক্ষ্য কৰা যায়। এটা অঙ্কত যিটো স্তৰ বা অৱস্থা দেখুৱাব খোজে, তাক পৰিস্ফুট কৰিবলৈ যিকেইটা দৃশ্যৰ প্ৰয়োজন তাকেহে সংযোগ কৰা উচিত। কিন্তু বহুক্ষেত্ৰত ইয়াৰ প্ৰতি সজাগ দৃষ্টি ৰখা নহয়। এইক্ষেত্ৰত কিন্তু

[৮] অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, মঞ্চলেখা, ১৯৯৫, পৃষ্ঠা- ১৫১-১৫৪

জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন আছিল, ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম ঘটিছে কেৱল চেমনীয়াকালত ৰচনা কৰা প্ৰথম নাটক 'শোণিত কুঁৱৰী'ত। এই নাটত অঙ্ক আৰু দৃশ্য সংযোজনৰ ক্ষেত্ৰত বিক্ষিপ্ততা লক্ষ্য কৰা যায়। একোটা অঙ্কত শোণিতপুৰৰ আৰু দ্বাৰকাৰ ঘটনা উবাজুবাকৈ দুটা-এটা অঙ্কত সংস্থাপিত হৈছে। মুঠতে ক'বলৈ গ'লে, অঙ্ক আৰু দৃশ্য পৰিকল্পনাৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদে এক আদৰ্শনীয় আৰ্হি ৰাখি গৈছে।"[৯]

ওপৰত নাটকত অঙ্ক বিভাজনৰ কাৰণ আৰু প্ৰয়োজনীয়তাৰ বিষয়ে থোৰতে আলোচনা কৰা হ'ল। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'ৰূপালীম' সাতটা অঙ্কৰে পৰিকল্পনা কৰিছে বুলি কোৱাৰ লগে লগে প্ৰশ্ন আহিব তেওঁৰ বাকীকেইখন নাটকত কেইটাকৈ অঙ্ক আছে। 'শোণিত কুঁৱৰী'ত মুঠ অঙ্ক আছে পাঁচটা। প্ৰথম অঙ্কত কোনো দৰ্শন বা বিভাজন নাই। দ্বিতীয় অঙ্কত চাৰিটা, তৃতীয় অঙ্কত সাতটা, চতুৰ্থ অঙ্কত ছটা, পঞ্চম অঙ্কত পাঁচটা দৃশ্য আছে ; মুঠতে দৃশ্য বা দৰ্শন হ'ল বাইশটা। নাটখনৰ শেষৰফালে 'সমাপতি' বুলি সুকীয়াকৈ এটি অঙ্ক সংযোগ হৈছে।

'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত অঙ্ক আছে-পাঁচটা। প্ৰথম অঙ্কত পাঁচটা দৰ্শন বা দৃশ্য, দ্বিতীয় অঙ্কত চাৰিটা, তৃতীয় অঙ্কত তিনিটা, চতুৰ্থ অঙ্কত দুটা, পঞ্চম অঙ্কত দুটা দৰ্শন আছে। মুঠতে ১৬ টা দৰ্শন বা দৃশ্য আছে। এইখন নাটতো 'সমাপতি' বুলি এটি দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে।

'নিমাতী কইনা' বা 'ৰূপকোঁৱৰ' ত ছটা অঙ্ক আছে। মনকৰিবলগীয়া এয়ে যে, নাট্যকাৰে- প্ৰথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুৰ্থ, পঞ্চম আৰু ষষ্ঠ বুলিহে লিখিছে। অঙ্ক বা দৰ্শন একো লিখা নাই।

'সোণ-পখিলী'ক চাৰিটা ভাগত দেখুওৱা হৈছে- প্ৰথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ বুলি। এইখনতো 'নিমাতী কন্যা'ৰ দৰে 'অঙ্ক' বা 'দৰ্শন' একোৰে উল্লেখ নাই।

'লভিতা'ত পাঁচটা অঙ্ক আছে। প্ৰথম অঙ্কত তিনিটা দৰ্শন, দ্বিতীয় অঙ্কত দুটা, তৃতীয় অঙ্কত দুটা, চতুৰ্থ অঙ্কত দুটা, পঞ্চম অঙ্কত চাৰিটা, মুঠতে ১৩ টা দৰ্শন আছে। এইখন নাটতো 'সমাপতি' নামৰ এটি দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে। 'খনিকৰ'ত সাতটা অঙ্ক আছে। প্ৰথম, দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় অঙ্কত কোনো দৃশ্য বিভাজন নাই, চতুৰ্থ অঙ্কত দুটা দৃশ্য আছে, পঞ্চম, ষষ্ঠ আৰু সপ্তম অঙ্কত কোনো দৃশ্য নাই। 'কনকলতা' আৰু 'সুন্দৰ কোঁৱৰ' অসম্পূৰ্ণ নাট। দুয়োখনতে মাত্ৰ প্ৰথম অঙ্কহে আছে।

---

[৯] সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, 'ভূমিকা', অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৮১, পৃষ্ঠা- ৯-১০

আগৰৱালাৰ পূৰ্ববৰ্তী নাটক 'শোণিত কুঁৱৰী' আৰু 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'তকৈ 'ৰূপালীম' নাটকৰ অঙ্ক আৰু দৃশ্য বিভাজন পৃথক; অৰ্থাৎ ,অগতানুগতিক। এই নাটখনত সাতোটা অঙ্ক আছে ; কিন্তু অঙ্কবোৰৰ মাজত কোনো দৃশ্য নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদেই পোনপ্ৰথমে অসমত সেই সময়ছোৱাত 'ৰূপালীম' নাটকত দৃশ্যবিহীনভাৱে অঙ্ক বিভাজনৰ অভিনৱ কৌশল প্ৰয়োগ কৰে। অৱশ্যে ইয়াৰ আগৰ নাট 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত অঙ্ক আৰু দৃশ্য বিভাজন পূৰ্বসুৰী নাট্যকৃতিতকৈ অধিক সংযত আৰু পৰিণতভাৱে ব্যৱহাৰ কৰিছে যদিও তাৰ তুলনাত 'ৰূপালীম'ত অধিক স্পষ্টভাৱে কিন্তু সংক্ষিপ্ত আচৰণেৰে নাটকীয় দৃশ্য আৰু অঙ্ক বিভাজনত গুৰুত্ব দিয়ে। মাথোন সাতোটা দৃশ্যতে কেইবাটাও ঘটনাৰ সফল প্ৰয়োগে নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃজনীশীল মনৰ পৰিচয় দিছে। পঞ্চম অঙ্কৰ বাহিৰে নাটখনৰ ছটা অঙ্কৰ আৰম্ভণি গীতিমুখৰ।

প্ৰথম অঙ্কত নাট্যকাহিনীৰ সূত্ৰপাত ঘটিছে মান-অভিমান ঠেহ-পেচেৰে ৰোমান্টিক এক পৰিৱেশৰ মাজেদি। বুঢ়া আপ জুনাফাৰ চৰ্ত (নিজে এটা বাঘ মাৰি তাৰ মূৰটো মোৰ আগত দিবি) আৰোপৰ ফলস্বৰূপে ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ প্ৰেমলৈ অহা সংকটৰ মাজেৰে এই অঙ্কৰ সমাপ্তি ঘটিছে ; লগতে নাট্য-কাহিনীয়ে দ্বিতীয় অঙ্কলৈ গতি কৰিছে।

দ্বিতীয় অঙ্কত, মায়াব'ই প্ৰতিজ্ঞা কৰা মতে (প্ৰথম অঙ্কত জুনাফাই দিয়া চৰ্ত অনুসৰি প্ৰতিজ্ঞা কৰিছে- "জুনাফা ! এই কাঁৰে তুমি বিচৰা বাঘৰ মূৰ নিবিন্ধে মানে আৰু কাঁৰ চুঙাত নোসোমায়হি।") বাঘৰ মূৰ কাটি আনি জুনাফাৰ চোতালত ধুপুচকৈ পেলায়হি। উক্ত সময়তে নায়কৰ প্ৰতিদন্দ্বী চৰিত্ৰ ৰেণথিয়াও আহি উপস্থিত হয়। বাঘটো প্ৰকৃততে কোনে মাৰিছিল এই লৈ হোৱা তৰ্কৰ মাজতে প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধই মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে। প্ৰথম অঙ্কত, জুনাফাই মায়াব'ক কৰিব বিচাৰিছিল আত্মবলৰ আত্মনিৰ্ভৰশীলতাৰ পৰীক্ষা; ফলত জুনাফা, ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ জীৱনলৈ নামি আহিল অন্য এক অগ্নিপৰীক্ষা। দিন দুপৰতে জুনাফা আৰু মায়াব'ক শাৰীৰিক শক্তিৰে দমন কৰি সিহঁতৰ চকুৰ সমুখতে ৰূপালীমক কাঢ়ি লৈ যায় শক্তিৰ প্ৰতিভূ সামন্তৰাজ মণিমুগ্ধই। এনেদৰে দ্বিতীয় অঙ্কৰ যৱনিকা পৰে।

তৃতীয় অঙ্কত, ৰাজকাৰেঙত ফটিকাৰ ৰাগীত মতলীয়া হৈ থকা ৰুকমীৰাজৰ ওচৰলৈ ন্যায় বিচাৰি গৈছে নিৰ্য্যাতিত জুনাফা আৰু মায়াব'ই। ৰুকমী ৰজাই ভনীয়েকক বিয়া কৰাব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতিবদ্ধ হৈ থকা মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক ধৰি নিয়া বুলি কোৱা কথাটো বিশ্বাস নকৰিলে। তদুপৰি ৰাজোচিত কৰ্তব্যৰ প্ৰতি দায়িত্বহীন ৰুকমী ৰজাৰ দুৰ্বলতাও জুনাফাৰ অনুৰোধ ৰক্ষা নকৰাৰ আন এটা কাৰণ। মনকৰিবলগীয়া, ৰুকমী ৰজাৰ ৰাজোচিত কৰ্তব্যজ্ঞানহীনতা তথা দুৰ্বল

মানসিকতাই এই অঙ্কত নাটকীয় গতিক প্ৰকাৰন্তৰে দ্ৰুত কৰি তুলিলে। কাৰণ ৰূকমীৰজাৰ উক্ত ঋণাত্মক দিশবোৰৰ অজুহাতত দুৰ্ঘোৰ প্ৰতিবাদ কৰি সাহসিকতাৰে অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ ওলাই আহিল ৰূকমী ৰজাৰ ভনীয়েক ইতিভেন। এই অঙ্কত ইতিভেনৰ অকস্মাৎ আবিৰ্ভাৱে নাটকীয়ভাৱে কাহিনীত দিলে জটিলতা ; লগতে চৰিত্ৰৰ সংঘাত তীব্ৰতৰ হোৱাৰ বাট মুকলি কৰিলে। দুৰ্বল ৰূকমী ৰজাৰ অকৰ্মণ্যতাক ধিক্কাৰ দি ইতিভেনে বীৰদৰ্পে সাজি-কাচি মণিমুগ্ধৰ হাতৰপৰা ৰূপালীমক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ ৰণযাত্ৰা কৰিলে। এগৰাকী নিৰ্যাতিতা, নিপীড়িতা দুৰ্বলা নাৰীক আন এগৰাকী শক্তিশালী নাৰীৰদ্বাৰা উদ্ধাৰৰ প্ৰচেষ্টাৰে তৃতীয় অঙ্কৰ সামৰণি পৰিছে। ইতিভেনৰ এনে অগতানুগতিক ভূমিকাই 'ৰূপালীম' নাটৰ চাৰিত্ৰিক বৈচিত্ৰ্য বৃদ্ধি কৰিছে।

চতুৰ্থ অঙ্কত, ৰাজকাৰেঙত আবদ্ধা বিষণ্ণমনা ৰূপালীমক দেখা গৈছে। দুপৰনিশা মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক কামনা পূৰণৰ কাৰণে আহ্বান কৰিছে। মণিমুগ্ধৰ কামনাতুৰ চৰিত্ৰ দেখি চকিতা হৰিণীৰ দৰে ৰূপালীমে নিজকে ৰক্ষা কৰিবলৈ আতুৰ হৈ, মুকলি খিৰিকীৰে পলাইছে আৰু তেনে এক পৰিৱেশতে ইতিভেনে প্ৰৱেশ কৰিছে। ৰূপালীমৰ ৰূপ-যৌৱন উপভোগ কৰিবলৈ উদ্যত হোৱা অৱস্থাত মণিমুগ্ধক তেনে এক পৰিৱেশত অতৰ্কিতে সসৈন্যে আৰু সশস্ত্ৰেৰে ইতিভেনৰ প্ৰৱেশৰদ্বাৰা নাট্যকাৰে নাট্যকাহিনীলৈ আনিছে আকস্মিকতা; লগতে বঢ়াইছে নাট্যোৎকণ্ঠা। কিয়নো ইতিভেন যদিও মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা, ৰূপালীমৰ প্ৰতি কৰা তেওঁৰ তেনে আচৰণে ইতিভেনক কৰি তুলিছে ক্ৰোধান্বিতা আৰু প্ৰতিশোধপৰায়ণা। ফলত, প্ৰথম পৰ্য্যায়ত এগৰাকী অবলা নাৰীক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ অহা ইতিভেনৰ মনৰপৰা মহান আদৰ্শ থিতাতে নাইকিয়া হৈছে।

আনফালে নিজৰ প্ৰেমিক, হ'বলগীয়া পতি মণিমুগ্ধৰ ৰূপালীমৰ ৰূপৰ প্ৰতি প্ৰবল আকৰ্ষণ দেখি স্বভাৱজাত ঈৰ্ষাত ইতিভেনৰ হৃদয় দেই পুৰি গ'ল। উক্ত দুই বিৰুদ্ধভাবৰ দ্বন্দ্বত ইতিভেন হৈ পৰিছে এটি জটিল চৰিত্ৰ। এনে জটিলতাই ইতিভেনৰ চৰিত্ৰক দিছে অভিনৱত্ব আৰু 'ৰূপালীম' নাটখনলৈ চৰিত্ৰটোৱে কঢ়িয়াই আনিছে বৈচিত্ৰ্য। মণিমুগ্ধই ইতিভেনৰ মানসিক জগতখনৰ ঈৰ্ষাৰ অনল উপলব্ধি কৰিছে। অথচ ৰূপতৃষ্ণাতুৰ অতৃপ্ত মণিমুগ্ধই ইতিভেনৰ হস্তক্ষেপ সমূলি সহ্য কৰিব পৰা নাই। মণিমুগ্ধই আক্ৰমণ প্ৰয়াসী ঈৰ্ষান্বিতা ইতিভেনক বন্দী কৰাৰ লগে লগে চৰম নিষ্ঠুৰতাৰে ৰূকমী ৰাজ্যত জুই জ্বলাই দি প্ৰজাবৰ্গক নিশংসভাৱে হত্যা কৰিবলৈ সেনাপতি ৰেণথিয়াঙক আদেশ দিছে। এফালে মণিমুগ্ধৰ হাতত বন্দিনী হৈ ইতিভেনেও নিজৰ হাতৰ সোণৰ শিকলিৰে মণিমুগ্ধক মূৰত আঘাত কৰি বগৰাই পেলায়। আনফালে সুন্দৰী ৰূপালীমৰ শৰীৰ উপভোগৰ বাবে হাবু-ডুবু

খোৱা কামুক মণিমুগ্ধৰ কদৰ্যৰূপে ইতিভেনক যেনেদৰে কৰি তুলিছে হিংস্ৰ আনফালে সেই একেজনী ইতিভেনেই আঘাতত মূৰ্চ্ছা যোৱা মণিমুগ্ধক কোলাত লৈ কান্দি কান্দি কৈছে- 'মণিমুগ্ধ। মই আছো তোমাৰ ওচৰতে- "মণিমুগ্ধ। মই বৰ ভাল পাওঁ- মই তোমাক বৰ ভাল পাওঁ।" মণিমুগ্ধয়ো কৈছে ইতিভেনক "ময়ো তোমাক বৰ ভাল পাওঁ।" কিন্তু তথাপি ৰূপালীমৰ ৰূপৰ সুধা পান নকৰাকৈ তেওঁ থাকিব নোৱাৰে। তেওঁ অকপটে স্বীকাৰ কৰিছে- "ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক। তোমাক মই ভাল পাওঁ।"

দুয়োজনে দুয়োজনক ভাল পায়। অথচ এই ভালপোৱাৰ স্বৰূপ দুয়োজনৰে ভিন্ন। দুয়োৰে পৰস্পৰৰ প্ৰতি ভালপোৱাৰ প্ৰকাশৰ সমান্তৰালকৈ দুয়োটা চৰিত্ৰৰ প্ৰতিহিংসাৰ স্বৰূপো প্ৰকাশ পাইছে- এয়ে চতুৰ্থ অঙ্কৰ তাৎপৰ্য্য। চৰিত্ৰ দুটাৰ মনস্তাত্বিক বিশ্লেষণৰ বাবেই 'ৰূপালীম' নাটখনৰ এই অঙ্ক অতীব সুন্দৰ আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ।

নাটখনৰ পঞ্চম অঙ্ক আনকেইটা অঙ্কৰ তুলনাত কিছু নিষ্প্ৰভ যদিও কাহিনীৰ সংযোগ স্থাপনৰ বাবে একেবাৰে অনাৱশ্যক নহয়। প্ৰান্তদেশৰ সীমান্তৱৰ্তী এখন অগাধ জাৰণিৰ পটভূমিত এই অঙ্কটো প্ৰস্তুত কৰা হৈছে। চাৰিজন বিষয়াৰ লগত লৈ অতি পুতৌলগা অৱস্থাত ৰূকমীৰাজক এই দৃশ্যটোত দেখুওৱা হৈছে। বিষয়াকেইজনৰ অৱস্থাও পুতৌ লগা ; ভোক আৰু পিয়াহত আতুৰ আটাইকেইজনে বৌদ্ধসন্ন্যাসীৰ ছদ্মবেশত হাবিখনত আত্মগোপন কৰি আছে। তেনে এটা পৰিৱেশত শুকান পাতৰ খৰখৰণি শুনি আটাইকেইজন পলাই গৈছে। ৰূকমীৰাজে 'ধৰিলে ঔ' বুলি পলাই যোৱা দৃশ্যটোত পৰোক্ষভাৱে ভোগ আৰু বিলাসত মতলীয়া ৰূকমী ৰজাৰ দুৰবস্থা তথা পুতৌলগা অৱস্থাটো ফট্‌ফটীয়াকৈ প্ৰকাশ পাইছে।

চাঞ্চল্য, চাৰুত্ব নতুবা বৈচিত্ৰ্যৰ ফালৰপৰা অন্যকেইটা অঙ্কৰ তুলনাত এই অঙ্কটো কিছু নিষ্প্ৰভ। সেয়ে হ'লেও নাট্যকাহিনীৰ পূৰ্ণতা প্ৰদানৰ বাবে ইয়াৰ আৱশ্যকতা নুই কৰিব নোৱাৰি। কেতিয়াবা মঞ্চত নেদেখুৱাকৈ ঘটি থকা কোনো ঘটনা বা কাৰ্য্য কৌশলেৰে দৰ্শক- শ্ৰোতাক অৱগত কৰাবলগীয়া হয়। নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ এই ক্ষেত্ৰত সতৰ্ক আৰু সুদক্ষ। চতুৰ্থ অঙ্কত ৰূপালীমে খিৰিকীৰে পলায়ন কৰিছে। কিন্তু ৰূপালীমৰ কি হ'ল- তাৰ কোনো আভাস নাই। তেনেস্থলত পঞ্চম অঙ্কত ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ উপস্থিতিয়ে দৰ্শক-পাঠকক অৱগত কৰালে যে মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেঙত আক্ৰমণৰ ফলস্বৰূপে হোৱা হুলস্থুলীয়া পৰিৱেশৰ সুযোগ লৈ মায়াব'ই কোনোমতে ৰূপালীমক পলুৱাই আনিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। কিন্তু ইমানতে নাটকৰ যৱনিকা পৰিলে নাট্যকাৰৰ কলমত মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা আধৰুৱা হৈ ৰ'ব। সেইবাবেই পঞ্চম অঙ্কৰ শেষত পুনৰ ৰেনথিয়াঙৰ

হতুৱাই ৰূপালীমক মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেঙলৈ ধৰাই নিয়া হৈছে।

প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশৰ বৰ্ণনাৰে চিত্ৰধৰ্মী কৰি তোলা এই অঙ্কটোও কাব্যিক। নাটকত ঘটি থকা অথচ মঞ্চত কৰি নেদেখুৱা ঘটনাক ইঙ্গিতেৰে অৱতাৰণা কৰিবলৈ এই অঙ্কৰ সহায় লোৱা হৈছে। "নাট্যবস্তুৰ বিকাশত পঞ্চম অঙ্কটোৰ অধিকাংশই অপ্ৰয়োজনীয়" বুলি গোবিন্দ দাসে মন্তব্য দিবলৈ গৈ এই বিষয়ে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই উল্লেখ কৰা কথাখিনি তুলি দিছে- "নাট্যবস্তুৰ বিকাশত পঞ্চম অঙ্কটোৰ অধিকাংশই অপ্ৰয়োজনীয়। ৰাজ্যচ্যুত নিবাসিত মদাহী ৰূকমী ৰজাই হাবিত কেনেকৈ কাল কটাইছিল সেইটো নাট্যকাহিনীৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় নহয়।"[১০]

কিন্তু পঞ্চম অঙ্কটোৰ প্ৰয়োজনীয়তা একেবাৰে নাকচ কৰিব নোৱাৰি। নাটকৰ পাতনিতে নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে যে তেওঁ নাটখন কেইবাবাৰো সাল-সলনি কৰি লিখিছে। এনে সাৱধানী নাট্যকাৰে নিশ্চয় এই দৃশ্যটো লিখোতেও বহুত ভাবি-চিন্তিহে লিখিবলৈ লৈছিল। এজন লিখকৰ আঁৰত তেওঁ বাস কৰি থকা সমাজখন, পৰিৱেশ আৰু তেওঁৰ নিজৰ বয়স বা মানসিক জগতখনো জড়িত হৈ থাকে। 'ৰূপালীম' নাট্যকাৰৰ ভৰ যৌৱনকালত ৰচনা কৰা নাটক। সেই হিচাপে নাটকখনত তেওঁৰ জীৱন আৰু সমাজ সম্পৰ্কে থকা ধাৰণাও নিশ্চয় প্ৰকাশ হ'বই। প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱাৰ ভাষাত- "চাহ বাগিচাৰ মালিক হিচাপে ভোগী আৰু বিলাসী জীৱনৰ মোহগ্ৰস্ততাক ছিন্ন কৰি সাধাৰণজনৰ দৰে ত্যাগী জীৱন-যাপন কৰা শিল্পৰ সাধক আৰু জনতাৰ সেৱক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিত ভোগ আৰু বিলাসী শ্ৰেণীৰ প্ৰতিভু ৰাজশক্তিৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা আৰু ভ্ৰূকুটি প্ৰকাশ পাইছে ৰূকমী ৰজাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য আৰু অৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তনৰ মাজেদি।"[১১] ইয়াৰ উপৰিও নাট্যকাহিনীৰ পূৰ্ণতাৰ বাবে, ঘটনা গ্ৰন্থনৰ উদ্দেশ্যেও যে এই অঙ্কটোৰ প্ৰয়োজন আছিল এই বিষয়ে উনুকিয়াই অহা হৈছে।

ষষ্ঠ অঙ্কত, ৰাজপ্ৰসাদৰ সুসজ্জিত কক্ষত গীতেৰে মধুময় হৈ থকা পৰিৱেশত মণিমুগ্ধ আকুলভাৱে ৰৈ আছে ৰূপালীমৰ ৰূপ পূৰ্ণভাৱে উপভোগ কৰিবলৈ। সেনাপতি ৰেণথিয়াঙে ৰূপালীমক মণিমুগ্ধৰ কাষলৈ লৈ অনাৰ লগে লগে মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ হৃদয় জয় কৰিবলৈ অভিসন্ধি কৰে। ৰূপালীমৰ মন পাবলৈ তথা হৃদয়ৰ গৰাকী হ'বলৈ মণিমুগ্ধই প্ৰেমৰ সলনি আশ্ৰয় লয় ভাবুকিৰ। তেওঁ চৰ্ত ৰাখে যদিহে ৰূপালীমৰ সোণাময় দেহাটো নিজ মনেৰে তাই

[১০] গোবিন্দ দাস, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-মনীষা, ১৯৯৪, পৃষ্ঠা-৭৩; সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্যসাহিত্য, পৃষ্ঠা- ৩৩৮

[১১] প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতি মনীষা, ১৯৯৭, পৃষ্ঠা- ৬৪

মণিমুগ্ধক দান কৰে তেনেহ'লে মায়াব' আৰু জুনাফাৰ লগতে দেশৰ সকলো বন্দী লোককে এৰি দিব । ৰূপালীমে মুহূৰ্ত্ততে সিদ্ধান্ত লয়, মণিমুগ্ধই যি ক'ব তাই তাকে কৰিব। কিয়নো তাইৰ তুচ্ছ শৰীৰ প্ৰেমিক মায়াব', বুঢ়া আপ জুনাফা আৰু নিৰীহ প্ৰজাতকৈ মূল্যবান নহয়। তাই মণিমুগ্ধৰ কথাত সন্মতি প্ৰকাশ কৰে। ৰূপালীমৰ সন্মতি পোৱাৰ লগে লগে মণিমুগ্ধই সকলোকে উপস্থিত কৰাবলৈ ৰেণথিয়াঙক আদেশ দিয়ে। জ্যোতিপ্ৰসাদে অতি কৌশলেৰে মণিমুগ্ধৰ অভিসন্ধিত মায়াব', জুনাফা আৰু ইতিভেনক প্ৰত্যক্ষভাৱে জড়িত কৰাইছে। এই দৃশ্যত মণিমুগ্ধই সকলো বন্দীকে মুক্তি দিয়া হৈছে বুলি ঘোষণা কৰাৰ লগে লগে, ইতিভেনে কিয় দিয়া হৈছে বুলি জানিবলৈ বিচৰাত মণিমুগ্ধই ইতিভেনলৈ কটাক্ষ কৰি দিয়া উত্তৰটো অতি চলনাপূৰ্ণ। মণিমুগ্ধই ইতিভেনক উত্তৰ দিছে এনেদৰে– "ৰূপালীমে তোমালোকৰ মুক্তিৰ সলনি মোক নিজৰ দেহা দিছে"।

'দিছে' আৰু 'দিব' শব্দ দুটাৰ মাজত নিশ্চয় পাৰ্থক্য আছে। মনকৰিবলগীয়া যে, তেতিয়ালৈকে ৰূপালীমে মণিমুগ্ধক দেহা অৰ্পণ কৰা নাই। কিন্তু মণিমুগ্ধৰ বক্তব্যত ফুটি উঠিছে যেন ইতিমধ্যে ৰূপালীমে তেওঁক স্বইচ্ছাই দেহা দান কৰিলেই নতুবা মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ দেহা উপভোগ কৰিলেই।

মণিমুগ্ধৰ কথাৰ পাক বুজিব নোৱাৰি মায়াব', জুনাফা আৰু ইতিভেনে ৰূপালীমৰ অভাৱনীয় সন্মতিক বেলেগ অৰ্থত লয়। সেইবাবেই পিছলৈ (সপ্তম অঙ্কত) ইতিভেনে প্ৰতিহিংসা পূৰণৰ ক্ষেত্ৰত মায়াব' আৰু জুনাফাক প্ৰত্যক্ষ সাক্ষী হিচাপে লৈ পূৰ্ণ সুযোগ গ্ৰহণ কৰিছে। ৰূপালীমৰ সৎ ইচ্ছাক সম্পূৰ্ণ নিজৰ স্বাৰ্থত প্ৰয়োগ কৰি জুনাফাৰ চকুত মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক 'অসতী' হিচাপে প্ৰমাণিত কৰে আৰু তুৰন্তে সকলোকে মঞ্চৰপৰা আঁতৰাই পঠিয়াই আগবাঢ়ি আহে নিজৰ স্বাৰ্থ সিদ্ধিৰ উদ্দেশ্যে। কিন্তু যিমান আগ্ৰহেৰে, যিমান কামনাৰে মণিমুগ্ধ ৰূপালীমৰ কাষ চাপি গ'ল, সিমানেই বিবৰ্ণ হৈ পৰে ৰূপালীম। মৰা মানুহৰ দৰে থৰ হৈ পৰা চকুযোৰেৰে শয্যাত শুই থকা ৰূপালীমক সতৃষ্ণ নয়নেৰে মণিমুগ্ধই চাই এবাৰ হাতখন আগবঢ়াই বুকুৰ কাপোৰখন উদঙাবলৈ আঙুলিৰে কাপোৰখন চুই, হাত কোচাই আনে আৰু হঠাতে জ্বলি থকা প্ৰদীপৰ শিখা বতাহত নুমাই যোৱাৰ লগে লগে তেওঁৰো যেন সম্বিত ঘূৰি আহে-

"মণিমুগ্ধ--- ৰাতি কিমান পৰ?

লিগিৰী— শেষ হ'ল- পোহৰ হ'ল।

মণিমুগ্ধ— (গম্ভীৰ হৈ দাৰ্শনিকতাৰে) পোহৰ হ'ল- এৰা, পোহৰ হ'ল।"

এনেদৰে কোৱাৰ পিছতে মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক ক্ষমা খুজিছে- 'ৰূপালীম।

ক্ষমা কৰিবা। যোৱা, তুমি মুক্ত।"[১২] ৰূপালীম এখোজ-দুখোজকৈ ওলাই যায়। দূৰণিৰ বৌদ্ধ ভিক্ষুৰ গীতৰ মৃদু সুৰ শুনি মণিমুগ্ধও ওলাই যায় আৰু ষষ্ঠ অঙ্কৰ ইয়াতেই যৱনিকা পৰে।

চতুর্থ অঙ্কত, যেনেদৰে ইতিভেন আৰু মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰত সংঘাত, বিচিত্ৰতা তথা তাৎপৰ্য নিহিত আছিল, ষষ্ঠ অঙ্কটোও তদনুৰূপ। শিল্পীসুলভ নাট্যগুণ, জীৱন জিজ্ঞাসা, কবিত্বময় পৰিৱেশ, প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাৰে পৰিপূর্ণ এই অঙ্ক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃজনীশীল প্ৰতিভাৰ অপূৰ্ব সমাহাৰ। ভাবৰ কোমলতা, অনুভূতিৰ সূক্ষ্মতা, প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাৰ সুসমন্বয়ত এই অঙ্কটো মোহনীয় কবিতাত পৰিণত হৈছে।

ওপৰত থোৰতে সাতোটা অঙ্কযুক্ত 'ৰূপালীম' নাটখনৰ নাটকীয় পৰিকল্পনাৰ এটি আভাস দিয়াৰ যত্ন কৰা হৈছে। নাটকখনৰ অঙ্ক পৰিকল্পনা যে সুপৰিকল্পিত এই কথা উক্ত আলোচনাত যথাসম্ভৱ দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। এই প্ৰসঙ্গতে নাটকখনৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনাৰ কথাও আহি পৰিব। 'ৰূপালীম'ৰ নাটকীয়-নিৰ্দেশনা প্ৰায় আটাইকেইটা চিনেমাৰ শ্বট নিমাৰ্ণৰ লেখীয়া।[১৩] নাটখনৰ প্ৰতিটো দৃশ্যৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনা লক্ষ্য কৰিলেই এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰে। প্ৰথম অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনা এনেধৰণৰ—

"দুই পৰ্বতৰ মাজত এখন পৰ্বতীয়া নৈ- সিপাৰৰ পৰ্বতবোৰৰ গাত ৰূকমী গাঁওবোৰ। ৰূকমী অসমৰ পূব সীমান্তৰ পৰ্বতীয়া সভ্য বৌদ্ধ জাতি, ইহঁতৰ সভ্যতা মণিপুৰৰ লগত ৰিজাব পাৰি। পৰ্বতৰ গাৰ গাঁৱৰ সৰু সৰু টুপ লগোৱা চাংঘৰবোৰৰ দুৱাৰেদি জুইৰ পোহৰ বিৰিঙি ওলাইছে। জোন-তৰাই আকাশত ভুমুকি মাৰিছে। আকাশখনৰপৰা বিয়পি পৰা জোনৰ পোহৰে নৈ, বিল, পৰ্বত, বন সকলোকে ৰূপোৱালী কৰি বোলাইছে। নৈৰ কল-কলনিয়ে আৰু বতাহৰ ফুৰ-ফুৰণিয়ে ঠাইডোখৰত মিহলি শব্দৰ ঢৌৰ সৃষ্টি কৰিছে। ইপাৰে ওখ ওখ শিলনি। তাতে পানী-যুঁৱলিৰ শিল এটাত- মায়াব' এটা বলিষ্ঠ পীত বৰণীয়া, কুৰি বছৰীয়া দেখিলে মোহলগা, চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাপোৰ পিন্ধা গাঁৱলীয়া ৰূকমী ডেকা- অকলশৰে বহি আছে। তাৰ হাতত এটা পেঁপা, সি সেই পেঁপাত কিবা তিনিসুৰীয়া এসুৰীয়া সুৰ বজাই আছে। পেঁপাটো বজাবলৈ এৰি নৈৰ পিনে দূৰণিলৈ চাই উচ্‌পিচাই আকৌ পেঁপাত আঙুলি বুলাইছে।

---

[১২] সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, 'ৰূপালীম', ১৯৯১, ষষ্ঠ অঙ্ক, পৃষ্ঠা- ৫৬

[১৩] প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক, ১৯৯৯, পৃষ্ঠা- ৭৩-৭৪

এনেতে বহু দূৰণিত নৈৰ বুকুত এটা বিনাই গোৱা গীত শুনা গ'ল—

গীত

জিৰ জিৰ জিৰ জিৰ

জিৰ জিৰ তাতে নিজৰি জিৰ জিৰ নিজৰি অ'।

টুলবুল টুলবুল

কৈ

হালধীয়া

সৰাপথৰ

নাও

খনি

গৈ

গৈ

গৈ

আমাৰ মৰম এ ভৰা

লৈ।

(মায়াব'ৰ বাঁহী বন্ধ হয়। গীত আকৌ নাইকিয়া হয়। মায়াব'ৰ বাঁহী বাজি উঠে। গীত আৰু স্পষ্ট হৈ আহি আকৌ ৰয়। মায়াব'ৰ বাঁহী আকৌ বাজে। গীত এইবাৰ আৰু স্পষ্ট হৈ আহে। গীত ৰয়। মায়াব'ৰ বাঁহী বাজে। গীত এইবাৰ ওচৰত শুনা যায় বেচ স্পষ্টকৈ। মায়াব'ই বৰ হেঁপাহেৰে ডিঙি মেলি মেলি চাই সেই গীতৰ স্পষ্টতাত আনন্দ পাবলৈ ধৰিলে।)

ভৈয়ামৰ ধাননি

বোলালে ঐ

সোণালী

কৈ

জিৰ জিৰ নিজৰি ঐ ।

মৰমৰ বতৰা লৈ

বৈ থাক বৈ থাক

বৈ

বৈ

বৈ

(ৰূকমী ছোৱালীৰ কণ্ঠ-সুৰদিৰে সান-মিহলি হৈ সাঙ্গীতিক স্বৰবোৰ শুৱলা শব্দৰ বোকোচাত উঠি সেই ঠাইডোখৰৰ চাৰিওফালে উৰি ফুৰিবলৈ ধৰিলে।

লাহে-লাহে সৰু টুলুঙা নাও এখনত দীপলিপ বসন্তৰ কুঁহিপাতৰ দৰে কুমলীয়া ৰূকমী ছোৱালী— ওঁঠ দুটা মিচিকি হাঁহিৰে বোলাই, সেই শিলটোৰ ওচৰতে নাও চপালেহি। আঁঠুমূৰীয়া চিত্ৰ-বিচিত্ৰ মেখেলা। বুকুত চিত্ৰবিচিত্ৰ মেৰণি। গাত এখন বগা পাতল সূতাৰ কাপোৰ। মায়াব'ই আথেবেথে আগবাঢ়ি গৈ সুধিলে)[১৪]

প্ৰথম অঙ্কৰ এই মঞ্চ-নিৰ্দেশনা প্ৰয়োগ কৰা পদ্ধতিটো অলপ টলকি চালেই গম পোৱা যায় ই চিনেমেটিক হৈছে। প্ৰথম অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনাই পাঠক-দৰ্শকৰ[১৫] মনত এক কোমল কাব্যিক অনুভূতিৰ শিহৰণ তোলে।

দ্বিতীয় অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনাও অনুৰূপ। এই অঙ্কৰ পটভূমি হ'ল-

(গাঁৱত জুনাফাৰ চাংঘৰৰ আগচোতালখন। সোঁফালে চোতাললৈ মুখকৈ আৰু পাছৰ সোঁফালে চোতাললৈ মুখকৈ দুটা চাংঘৰ। বাঁওফালে মুকলি আকাশ আৰু অলপ দূৰৈত পৰ্বতবোৰ। আবেলি। তিনি চাৰিজনীমান ৰূকমী ছোৱালী। কোনোজনীয়ে উৰালত ধান খুন্দিছে, কোনোজনীয়ে কুলাত জাৰিছে আৰু কোনোজনীয়ে চালিছে আৰু মুখেৰে গীত গাব লাগিছে। ৰূপালীমে এঠাইত বহি কঁকালত লোৱা তাঁত বৈছে আৰু মাজে মাজে আন ছোৱালীবোৰৰ সৈতে কথা পাতি হাঁহি-ধেমালিকৈ আছে।)[১৬]

সুন্দৰ প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশ, যুৱতী কেইজনীৰ উৰালত ধান বানি থকা লয়লাস চপলতা, যৌৱনৰ উন্মাদনা প্ৰকাশক গীত আৰু তাত বৈ থকা ৰূপালীম- এই সকলোকে লৈ হাঁহিৰে ওপচা গোটেই পৰিৱেশটো কবিত্বময়।

নাটকৰ তৃতীয় অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনাও কাব্যিক অনুভূতিৰে ওপচা। এই অঙ্কৰ পটভূমি হ'ল ৰূকমী ৰজাৰ কাৰেঙৰ সন্মুখৰ মুকলি ফুলনি। নাট্যকাৰে মঞ্চ-নিৰ্দেশনা দিছে এনেদৰে-

(ৰজাৰ কাৰেঙৰ মুকলি ফুলনিত ৰজাৰ পূৰ্ণিমা উৎসৱ। পূৰ্ণিমা নিশা। ফুলনিখন আহল-বহল। তাত নানা বিধৰ ফুল ফুলি আছে। ফুলনিৰ মাজে মাজে চীনদেশীয় ফানুছবোৰৰ ভিতৰত চাকি জ্বলাই ওলোমাই থৈছে। মাজে মাজে বহা আসন পতা আছে। ফুলনিৰ এমূৰত ৰজাৰ কাৰেং। দুমহলীয়া কাৰেং- চীনদেশীয় স্থাপত্য আৰু বৌদ্ধ স্থাপত্যৰ সান-মিহলিকৈ সজা। কাৰেঙটো কাঠেৰে সজা।

---

১৪ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, 'ৰূপালীম', ১৯৯১, প্ৰথম অঙ্ক, পৃষ্ঠা- ১-৩

১৫ নাট্যকাৰে যে পাঠকৰ কাৰণেও নাটকখন লিখিছে সেই কথা পাতনিত স্পষ্ট হৈ আছে।

১৬ উক্ত গ্ৰন্থ, দ্বিতীয় অঙ্ক, পৃষ্ঠা- ১১

কাৰেঙৰ সৰু সৰু খিৰিকি আৰু দুৱাৰবোৰেদি পোহৰ বিৰিঙি বিৰিঙি ওলাইছে। এখন কেৰাখলপীয়া নানা ধৰণেৰে চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কৰা খাটোলাত ৰূকমী ৰজাই সাজ-সজ্জাৰ পূৰ্ণ পয়োভৰেৰে বহি ফটিকা খাব লাগিছে। ৰজাজন ডেকা, আমোদপ্ৰিয় আৰু সুৰাসেৱী। ৰজাৰ ওচৰত খলপে খলপে ৰজাৰ বিষয়া-লগৰীয়াবিলাক আয়ামেৰে আৰু আয়াসেৰে বহি আছে। চাৰিওফালে জুমে জুমে ডেকা-গাভৰু বহি হাঁহি-খিকিন্দালি কৰি আছে আৰু ফটিকা যোগাব লাগিছে। চামে চামে ডেকা ডেকেৰীবিলাক উঠি নাচিছে—বজোৱাই বজাইছে, গোৱাই গাইছে, মতলীয়া হৈ অনাই- বনাই ফুৰিছে। এজুম ডেকেৰীয়ে নাচি নাচি ৰজাৰ ওচৰ পাইছেহি। এনে সময়তে এজনী লিগিৰীয়ে সোণৰ বানবাটিৰে ফটিকা পিবলৈ দিয়ে। ৰজাই সেই ফটিকা বাটি পি তাৰ এৰাখিনি ডেকেৰীবোৰৰ গালে ছটিয়াই দিয়ে আৰু খিলখিলাই হাঁহিবলৈ ধৰে।)[১৭]

আমোদপ্ৰিয় ৰূকমী ৰজাই উপভোগ কৰা পূৰ্ণিমা উৎসৱৰ এই পৰিৱেশটো এনে মাদকতাপূৰ্ণ যে, দৰ্শক-পাঠকৰ মনত স্বাভাৱিকতে এক উৎসৱমুখৰ পৰিৱেশৰ অনুভৱ হয়।

চতুৰ্থ অঙ্কৰ পটভূমি কাব্যিক আৰু চিত্তাকৰ্ষক। এই অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনা এনেধৰণৰ-

(মণিমুগ্ধৰ কাৰেঙৰ এটা সুৱৰ্ণময় ব্ৰহ্মাদেশীয় কাৰুকাৰ্য খটোৱা কোঠা। কোঠা গোটেইটো সোণৰ পাতেৰে ছটা। সোণৰ ওপৰত ৰঙা-নীলা-কজলা নানান পাথৰ আৰু মণি-মুকুতাৰে বাখৰখটোৱা। কোঠাটোৰ সোঁমাজতে এখন ডাঙৰ খিৰিকি। খিৰিকিয়েদি দূৰত ছাঁৰ দৰে পেগোদাৰ আকৃতি দেখা গৈছে। আকাশত জোন আৰু তৰা। খিৰিকিয়েদি এছাটি জোনৰ পোহৰ সোমাই আহিছে। খিৰিকিৰ তলত এখন চাপৰ শয্যা পৰা আছে। তলত ৰূপালীম বহি বাহিৰৰ আকাশলৈ চাই বেজাৰমুৱা। কোঠাটোৰ বাঁওফালে এখন সৰু দুৱাৰ জাপ খাই আছে। ওচৰতে মাটিত বহি এজনী লিগিৰী। তাই হাতত এখন অদ্ভুত আকাৰৰ বীণ লৈ ঠুং ঠুংকৈ বজাই আছিল— গীত গাইছিল।)[১৮]

চতুৰ্থ অঙ্কত, সুসজ্জিত ৰাজকাৰেঙৰ পটভূমিত গীতিময় পৰিৱেশৰ কাব্যিক আবেদনৰ মাজত বন্দী ৰূপালীমক উপস্থিত কৰাই এক মৰ্মস্পৰ্শী আবেদন সৃষ্টি কৰা হৈছে।

---

১৭ উক্ত গ্ৰন্থ, তৃতীয় অঙ্ক, পৃষ্ঠা-১৯
১৮ উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, পৃষ্ঠা-২৮

ৰূপালীম নাটকৰ পঞ্চম অঙ্কৰ পটভূমি প্ৰান্তদেশৰ সীমাৰ ওচৰৰ এখন অগাধ জাৰণি-

(জাৰণিৰ মাজৰ এজোপা বৰ গছৰ তলৰ এডোখৰ মুকলি ঠাই। বৰ ডাঠ হাবি দেখি তালৈ ৰ'দৰ পোহৰ বৰকৈ সৰকিব পৰা নাই। সেয়েহে ঠাইডোখৰ এন্ধাৰ-পোহৰুৱা। কিছু দূৰত জাৰণিৰ মাজে মাজে দুই-এঠাইত চকামকা ৰ'দৰ চিক্‌মিকনি দেখা গৈছিল। বৰ গছৰ তলত ক্ষীণাই-শুকাই বৌদ্ধ ভিক্ষুৰ সাজেৰে ৰূকমী ৰজা গছৰ গাত আঁউজি বহি আছে। তেওঁৰ দুয়োকাষে লেবেলা-চেপেটা বৌদ্ধ সন্ন্যাসীৰ সাজে চাৰিজন ৰূকমী বিষয়া। সিহঁতে ভোক-পিয়াহত কলমটিয়াব লাগিছে।)[১৯]

ষষ্ঠ অঙ্কৰ পটভূমি মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেং। এই অঙ্কৰ মঞ্চ-নির্দেশনা এনেধৰণৰ –

(কোঠাটো দীঘল—বহুদূৰলৈকে গৈছে। তাৰ সিফালে গোটেই দেৱাল ঘূৰি এখন বিৰাট গবাক্ষ। সেইফালেদি বহু দূৰলৈকে বিস্তৃত সুন্দৰ ফুলনি দেখা গৈছে। ৰাতি কোঠাটোত গছাই গছাই শ শ প্ৰদীপ জ্বলোৱা হৈছে। মঞ্চৰ সমুখ ভাগত সুন্দৰ পালঙ্ক পতা আছে। মণিমুগ্ধই অতিকৈ শুভ্ৰ শুৱনি সাজ-পাৰ পিন্ধি শয্যাত আৰামকৈ বহি ফটিকা খাব লাগিছে। শয্যাৰ একাষে দহজনীমান ছোৱালীয়ে হাতত বীণা, কৰতাল আৰু বাঁহী লৈ ঐক্যতানত বাজনা বজাব লাগিছে। দুজনী লিগিৰীয়ে ফটিকা বাকি খুৱাব লাগিছে।)[২০]

প্ৰথম, দ্বিতীয় আৰু পঞ্চম অঙ্কৰ পটভূমি গ্ৰাম্য সৰলতা আৰু প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্যৰে সজোৱা। তৃতীয়, চতুৰ্থ আৰু ষষ্ঠ অঙ্কৰ পটভূমি ৰাজকীয় জাক-জমকতাৰে উপচি থকা। একমাত্ৰ সপ্তম অঙ্কৰ পটভূমি পৃথক। সপ্তম অঙ্কত ৰূকমী ৰাজ্যৰ পৰ্বতৰ তলৰ মুকলি সমতল ভূমিত ৰূপালীমক মৃত্যুদণ্ড দিয়াৰ প্ৰস্তুতি কেনেধৰণৰ কৰা হৈছে সেই বিষয়ে নাট্যকাৰে এনেদৰে নাট্য-নির্দেশনা দিছে-

(সৌমাজতে ৰূপালীমক পুৰিবলৈ এখন প্ৰকাণ্ড কাঠৰ চিতা সজোৱা হৈছে। চিতাৰ ওপৰত ৰূপালীমক এটা খুঁটাত পাছলৈ হাত কৰি গোটেই গাতে জৰীৰে মেৰিয়াই খুঁটাৰে সৈতে বন্ধা হৈছে। চাৰিওফালে ৰূকমী সৈন্যই যাঠি-জোঙেৰে চিতাখন ঘেৰি থৈছে আৰু চিতাৰ দুই কাষত আগভাগ লৈ পাঁচোটা পাঁচোটাকৈ দহোটা কাঁড়ী। সিহঁতে হাতত ধনু আৰু কাঁড় লৈ আদেশৰ অপেক্ষাত

---

১৯ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৪৩

২০ উক্ত গ্ৰন্থ, ষষ্ঠ অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৫১

আছে। চিতাৰ চাৰিওফালে ৰুকমী তিৰোতা উত্ৰাৱল। আটাইবিলাকে উত্তেজিত হৈ কথা কোৱা-মেলা কৰিব লাগিছে। চিতাৰ এফালে বুঢ়া জুনাফা অধোবদনে বহি আছে। মায়াব' কন্দনামুৱা হৈ বৰ অধীৰ ব্যাকুল হৈ আছে। সৈন্য আৰু কাঁড়ীবোৰৰ মুখ গহীন আৰু কৰ্তব্যকঠোৰ। এনেতে চাৰিওফালে ভোৰ, পেঁপা, কালী, জয়ঢোল বাজিবলৈ ধৰে। মানুহৰ কোঢ়াল আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ শব্দত কোলাহল হৈ পৰে। 'জয় ৰুকমী ৰাণীৰ জয়'। 'জয় ৰুকমী ৰাণীৰ জয়' বুলি চাৰিওফালৰপৰা সমস্বৰে নিনাদিত হয়। সৈন্য-সামন্ত লিগিৰীৰে বেৰ খাই ইতিভেন ৰাণীৰ সাজ-সজ্জাৰে তালৈ শিলকঠুৱা হৈ সোমাই আহে। সকলোৰে আঁঠু লয়। ইতিভেন তালৈ আহি এদতীয়া হৈ এফালে থিয় দি সকলোলৈকে চাবলৈ ধৰে। তাৰ পিছত-)[২১]

মন কৰিবলগীয়া, ষষ্ঠ অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনা বহুতো প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাৰে সমৃদ্ধ। উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে এই অঙ্কৰ পটভূমি মণিমুগ্ধৰ প্ৰমোদৰ এটি প্ৰকাণ্ড সুসজ্জিত কোঠা। সময় কিন্তু ৰাতি। ৰাতিৰ আন্ধাৰতে পোহৰৰ প্ৰকাশ হয়। এইটো অঙ্কতে কামনাই আন্ধাৰ কৰি থোৱা মণিমুগ্ধৰ মনৰ মণিকোঠাত পোহৰ পৰিছে; আন্ধাৰ আঁতৰিছে আত্ম উপলব্ধিৰে। মঞ্চ-নিৰ্দেশনাত কোৱা হৈছে-

"ৰাতি কোঠাটোত গছাই শ শ প্ৰদীপ জ্বলোৱা হৈছে। ......অতিকৈ শুভ্ৰ শুৱনি মণিমুগ্ধই সাজপাৰ পিন্ধি শয্যাত আৰামকৈ বহি ফটিকা খাব লাগিছে।" গছাই গছাই শ শ চাকিৰ পোহৰ আৰু মণিমুগ্ধৰ শুভ্ৰ সাজপাৰ দুয়োটাই যেন মণিমুগ্ধৰ মোহ-মুক্তিৰ ইঙ্গিত বহন কৰিছে।

ষষ্ঠ অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনা ভাবানুভূতিৰ লুকা-ভাকুৰে ভৰা। মঞ্চ-নিৰ্দেশনাত মণিমুগ্ধৰ তৃষ্ণাতুৰ মনটোৰ নিৰ্দেশ দিছে কাব্যিকতাৰ মাধ্যমেৰে, প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাৰ মাজেদি। ৰাতি, ৰাতিৰ আন্ধাৰ, পুৱতি নিশা, পুৱতি নিশাৰ কাহিলি পোহৰ আৰু চাকিয়ে নাট্যকাহিনীৰ পৰিণতি তথা চৰিত্ৰৰ মানসিক পৰিৱৰ্তনৰ ইঙ্গিত বহন কৰিছে। ষষ্ঠ অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনাত আছে-

"এনেতে হঠাৎ জ্বলি থকা প্ৰদীপটো বতাহৰ ছাটিত নুমাই যায়। কেৱল আনটো কোঠালীৰপৰা অহা কোমল পোহৰে কোঠাটো আন্ধাৰ-পোহৰুৱা কৰি থয়"- এই অংশ প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাৰে সমৃদ্ধ। সহজ-সৰল ৰূপালীমৰ আত্মত্যাগৰ উজ্জ্বলতাই মণিমুগ্ধৰ পাশৱিক কামনাৰ আন্ধাৰ আঁতৰাই নিছে। মনৰ মণিকোঠাটোত জ্বলি থকা প্ৰদীপো হঠাতে বতাহ ছাটিতে নুমাই গৈছে। প্ৰতীকি অৰ্থত প্ৰদীপগছি নুমাই যোৱা কথাষাৰে মণিমুগ্ধৰ অন্তৰ্দৃষ্টি মুকলি হোৱাটোকে প্ৰতিপন্ন কৰিছে। ষষ্ঠ অঙ্কৰ "পোহৰ হ'ল- এৰা পোহৰ হ'ল" বুলি কোৱাৰ পিছতে মঞ্চ-নিৰ্দেশনাত

---

[২১] উক্ত গ্ৰন্থ, সপ্তম অঙ্ক, পৃষ্ঠা- ৫৮

কোৱা হৈছে যে- "কোঠাৰ বাহিৰৰপৰা খিৰিকীয়েদি পুৱতিৰ প্ৰথম কিৰণ সোমাই আহিছিল। সেই পূব গগণৰ পোহৰৰ ফালে মণিমুগ্ধ মুখৰ হৈ ৰ' লাগি চাই আছিল। এটা বিমল আনন্দ অনুভৱ কৰিবলৈ ধৰে।" এই বিমল আনন্দ লাভ কৰিছে ৰূপালীমৰ স্থূল শৰীৰৰ সৌন্দৰ্যৰ আঁৰত সমুজ্জ্বল হৈ থকা ত্যাগ আৰু উদাৰতাৰ এক বিশাল অনিৰ্বচনীয় সূক্ষ্ম সৌন্দৰ্য দৰ্শনৰ মাজেৰে। এই সূক্ষ্ম সৌন্দৰ্যই মণিমুগ্ধৰ মোহ-নিদ্ৰা ভাঙি জ্ঞান চকু মুকলি কৰি দিছে আৰু অন্তৰাত্মাৰ শুদ্ধিয়ে মণিমুগ্ধক বিমল আনন্দ প্ৰদান কৰিছে।

ষষ্ঠ অঙ্কৰ সামৰণিৰ গীতটোও প্ৰতীকি তথা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ— "জয় আলোকময় অনাদি অনন্তপ্ৰসাৰী বিশ্বজ্যোতি।" অৰ্থাৎ সত্য, সুন্দৰ আৰু চিৰজ্যোতিকেই গীতটোৰ মাজেৰে প্ৰণিপাত জনোৱা হৈছে। স্থূলৰপৰা সূক্ষ্মলৈ উত্তৰণ, মণিমুগ্ধৰ সত্যৰ সন্ধান প্ৰাপ্তিৰ অমিয়া উপলব্ধি। সত্যই সৌন্দৰ্য, সৌন্দৰ্যই জীৱনৰ কাম্য। দৰাচলতে মণিমুগ্ধক পশুত্বৰপৰা দেৱত্বলৈ উন্নীত কৰি, আন্ধাৰৰপৰা পোহৰলৈ নি সত্য-সুন্দৰৰ উপলব্ধি কৰোৱাই ষষ্ঠ অঙ্কৰ উদ্দেশ্যে।

পঞ্চম অঙ্কৰ বাহিৰে প্ৰথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুৰ্থ আৰু ষষ্ঠ অঙ্কত বাদ্যযন্ত্ৰৰ ধ্বনিৰে পৰিৱেশ মুখৰিত হৈছে। উক্ত অঙ্ককেইটাৰ পৰিৱেশ আছিল মন-জুৰোৱা গীতিময় কাব্যিক ৰোমাণ্টিক পৰিৱেশ। সপ্তম অঙ্কত চাৰিওফালে ভোৰ, পেঁপা, কালী, জয়ঢোল বাজিছে। কিন্তু এই বাদ্যযন্ত্ৰৰ বাদ্যধ্বনিত জীৱনৰ লোমহৰ্ষক ভয়াৱহ অৱস্থাৰ নিষ্ঠুৰ আসন্ন ইঙ্গিতহে ফুটি উঠিছে। ইতিভেনকে আদি কৰি ৰূকমী ৰাইজৰ পৰম্পৰাগত নীতিবোধজনিত নিষ্ঠুৰতা তথা মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ জীৱনলৈ অহা ট্ৰেজিক অনুভূতিৰ চিত্ৰময় প্ৰকাশ সপ্তম অঙ্কৰ বৈশিষ্ট্য। এই অঙ্কৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশনাত কৰুণ আৰু ভয়ানক ৰসৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাইছে আৰু ইয়াক চমকপ্ৰদ ৰসঘন চিত্ৰময় পৰিৱেশলৈ উত্তৰণ কৰাইছে। জনজাতীয় সমাজ নৈতিক যুক্তিতকৈ যে বাস্তৱ সমাজৰ সমৰ্থনতহে চলে তাকে এই অঙ্কত দেখুৱাইছে। সেইফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে সপ্তম অঙ্কৰ প্ৰয়োজনীয়তা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

জ্যোতিপ্ৰসাদেও ইউৰোপীয় নাট্যকাৰসকলৰ দৰেই মঞ্চ-নিৰ্দেশনাত কোনটো চৰিত্ৰ কেনেধৰণৰ চৰিত্ৰ, চৰিত্ৰৰ ভাব-ভঙ্গী, চলন-ফুৰণ, গতি, ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়া আদিৰ নিৰ্দেশ দি চিত্ৰনাট্যৰ (screen play) দৰে নাটককেইখন লিখিছে। আনকি চৰিত্ৰৰ বেশ-ভূষাৰ লগতে মানসিক অৱস্থাৰ বিষয়েও অৱগত কৰাইছে। এনেদৰেও ক'ব পাৰি যে ইউৰোপীয় আধুনিক বাস্তৱবাদী নাটকসমূহৰ ওপৰত চিনেমাৰ প্ৰভাৱ পৰাৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটতো পৰিছে। অলপ লক্ষ্য কৰিলেই কথাটো স্পষ্ট হয়। প্ৰত্যেক দৃশ্যৰ আগত দিয়া নাট্য-নিৰ্দেশনা আৰু কথোপকথনৰ মাজে মাজে দিয়া ইঙ্গিত তথা নিৰ্দেশবোৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটবোৰক সহজেই

চিনেমা কৰিব পৰাকৈ (সুবিধা কৰি) দিছে। জৰ্জ বাৰ্ণাডশ্বৰ নাটকসমূহো সেইলেখীয়া। শ্বৰ 'পিগ্‌মেলিয়ন' নামৰ নাটকখন "Best written screen play" বুলি আখ্যা দিয়া হৈছিল। সেই ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদকো বাৰ্ণাড শ্বৰ শাৰীত থব পাৰি।[২২] সেইফালৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে 'ৰূপালীম'কো এখন ভাল (screen play) বুলি কোৱাত নিশ্চয় বাধা নাই।

মঞ্চশিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰবালাই এনেদৰে মঞ্চ-নিৰ্দেশনা দিয়াৰ আঁৰত নিশ্চয় 'জয়মতী' (১৯৩৫) কথাছবিৰ নিৰ্দেশনাই লুকাই থাকি এনে কৰাত অৰিহণা যোগালে। সেইবাবে হয়তো "বিশদ আৰু চিনেমাৰ শ্বটৰ লেখীয়া হোৱাৰ বাবে পৰিৱেশ নিৰ্দেশনাৰ বৰ্ণনাবোৰে নাট পৰিচালনাৰ হাত-ধৰি সংযত কৰি দিছে।"[২৩]

উল্লেখ্য ১৯২৬ চনত উচ্চশিক্ষা ল'বলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ বিলাতলৈ যায়। এডিন বৰা বিশ্ববিদ্যালয়ত তেওঁ কিছুদিন অধ্যয়ন কৰি কোনো ডিগ্ৰী নোলোৱাকৈ সিমানতে সাধাৰণ শিক্ষাৰ ইতি পেলাই জাৰ্মানিত ফিল্ম-শিল্প অধ্যয়নৰ উদ্দেশ্যে যাত্ৰা কৰে । তেওঁ জাৰ্মানীত প্ৰখ্যাত ভাৰতীয় ৰোলছবিৰ পৰিচালক (Film Director) হিমাংশু ৰায়ৰ সাহায্যত সাতমাহ ফিল্ম প্ৰযোজনা আৰু পৰিচালনা কৰাৰ সম্পৰ্কে প্ৰশিক্ষণ লয়। ১৯৩০ চনত ভাৰতলৈ উলটি আহি ১৯৩১-৩২চনত মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত হোৱা অসহযোগ আন্দোলনত কংগ্ৰেছ স্বেচ্ছাসেৱকসকলৰ অধিনায়কৰূপে কাম কৰি ১৫ মাহ সশ্ৰম কাৰাদণ্ড ভোগে। জেলৰ পৰা ওলাই আহি কলংপুৰ ভোলাগুৰি চাহবাগানত অসমীয়া ফিল্ম-শিল্প প্ৰতিষ্ঠাৰ মানসেৰে 'চিত্ৰলেখা মুভিটোন' প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ১৯৩৫ চনত এই 'চিত্ৰলেখা মুভিটোন' ৰ প্ৰথম নিবেদন 'জয়মতী'য়ে মুক্তি লাভ কৰে।

'ৰূপালীম' নাটকৰ পাতনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে "ইংৰাজী ১৯৩৬ চনত এই নাটখনি লিখা" বুলি স্পষ্টকৈ উল্লেখ কৰিছে। ১৯৩৫ চনত মুক্তি লাভ কৰা 'জয়মতী' চিনেমাৰ কলা-কৌশলবোৰ সেয়ে হয়তো স্বতঃস্ফুৰ্টভাৱে 'ৰূপালীম' নাটকৰ পৰিকল্পনাতো সোমাই পৰিছিল। ফলস্বৰূপে 'ৰূপালীম নাটক'ৰ নাট্য-নিৰ্দেশনা বা মঞ্চ-নিৰ্দেশনা চিনেমাটিক হৈ পৰিল।

এনে হোৱাৰ বাবেই 'ৰূপালীম' নাটকে নাট্যজগতলৈ কঢ়িয়াই আনিলে নতুনত্ব। দৰ্শক-পাঠকৰ বাবে নাটকখন হৈ পৰিল দ্ৰুত অথচ চিত্ৰধৰ্মী আৰু চিত্ৰধৰ্মীতাই নাটকখনলৈ কঢ়িয়াই আনিলে কাব্যিক ব্যঞ্জনা। ❑

---

২২ গোবিন্দ দাস, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-মনীষা, ১৯৯৪, পৃষ্ঠা-৭৪

২৩ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, 'ভূমিকা', ১৯৯১, পৃষ্ঠা-০১-০২

'ৰূপালীম' নাটকৰ নাটকীয় কলা-কৌশল

ড° মঞ্জু লস্কৰ

জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই 'ৰূপালীম' নাটকৰ প্লট নির্মাণ কৰিছে প্রান্তদেশীয় বৌদ্ধ জনজাতিৰ সামন্তযুগীয় পটভূমিৰ আধাৰত। নাট্যকাৰে নাটখনৰ পাতনিত স্পষ্টকৈ লিখিছে- "এই 'ৰূপালীম' নাটৰ ঘটনা, চৰিত্ৰ, মানুহ সকলো মনেৰে গঢ়াহে অর্থাৎ, কাল্পনিক।" সেই হিচাপে সাতোটা অংকযুক্ত 'ৰূপালীম' নাটখন মধ্যযুগীয়া পৰিমণ্ডলেৰে সমৃদ্ধ এখনি কাল্পনিক নাটক। আনহাতে নাট্যকাৰে পাতনিত আকৌ লিখিছে- "মেটাৰিলিংক আৰু মোনভেনা (Monnavana)ৰ ছাঁ পৰোঁ কি নপৰোঁকৈ অলপ আহি ৰূপালীম নাটত দেখা দিছে যদিও সি অজ্ঞাতভাৱেহে লিখকৰ মনৰ খোটালিত বহুদিনৰ আগতে সোমাই থকা মোনভেনাই এতিয়াও আছোঁ বুলি সহাঁৰি দিছে মাথোন।" যদিও মেটাৰলিংকৰ 'মন্নাভানা' (Monnavana)ৰ সদৃশ ৰূপত 'ৰূপালীম'ৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে বুলি নাট্যকাৰে নিজে উল্লেখ কৰিছে, তথাপি দক্ষ নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্রসাদে 'ৰূপালীম'ৰ কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংঘাত আৰু পৰিৱেশ ৰূপায়ণত যি মৌলিকতাৰ পৰিচয় দিছে তাৰ ভিত্তিত নাটখনক অভিযোজিত (adepted) নুবুলি মৌলিক সৃষ্টি বুলি ক'ব পৰা যায়। এই সম্পৰ্কে সত্যেন্দ্ৰনাথ শর্মাই এনেদৰে মন্তব্য আগবঢ়াইছে-

"মুঠতে এই কথা ক'লেই যথেষ্ট হ'ব, মন্নাভান্না (Monnavana) জ্যোতিপ্রসাদৰ মূল উৎস হ'লেও অসমীয়া নাট্যকাৰে বহুক্ষেত্ৰত মূলৰপৰা আঁতৰি গৈ নিজস্ব কাহিনীৰ বিকাশ আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছে। সেই কাৰণে 'ৰূপালীম' অনূদিত বা অভিযোজিত (adépted) নাটক নহয়। ইয়াক সম্পূর্ণ মৌলিক নাটক বোলাত কোনো বাধা নাই।"[১]

থোৰতে ৰূপালীমৰ কাহিনীভাগ এনেধৰণৰ-

বৃদ্ধ জুনাফাই একমাত্ৰ চৰ্ত ৰাখিলে এই বুলি যে মায়াব'ই যদিহে এটা জীয়া বাঘৰ মূৰ কাটি আনি বুঢ়াক দিব পাৰে, তেতিয়াহে ৰূপালীমক তালৈ দিব। জুনাফাৰ চৰ্ত অনুযায়ী বাঘৰ মূৰ চিকাৰ কৰি আনি জুনাফাৰ চোতাল পোৱাৰ লগে লগে প্রান্তদেশীয় মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি ৰেণথিয়াঙেও বাঘৰ মূৰটো দাবী

[১] সত্যেন্দ্ৰনাথ শর্মা (সম্পাদিত), জ্যোতিপ্রসাদ ৰচনাৱলী, ১৯৮১, 'পাতনি', পৃষ্ঠা-১০

কৰিবৰৈ আহে। ঘটনাৰ পাকচক্ৰত বাঘৰ মূৰ ক'ৰবাত থাকে। ৰূপালীমৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ জোৰ কৰি তাইক লগত লৈ মণিমুগ্ধ নিজৰ কাৰেং পায়গৈ।

ৰূকমী ৰজাৰ ওচৰলৈ গোচৰ দিবলৈ গৈ জুনাফা আৰু মায়াব' হতাশ হৈ পৰে। কিয়নো দুৰ্বল ৰূকমী ৰজাই সবল মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ সাহস কৰিব নোৱাৰিলে। বৰং ভনীয়েক ইতিভেনৰ ভাবি পতি শক্তিশালী মণিমুগ্ধৰ লগত শত্ৰুতা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত অসমৰ্থতাহে প্ৰকাশ কৰিলে। কিন্তু ইতিভেনে নাৰীৰ প্ৰতি কৰা এনে নিলজ্জ আচৰণৰ বাবে অপমান অনুভৱ কৰি মণিমুগ্ধৰ ৰাজ্য অতৰ্কিতে আক্ৰমণ কৰিলে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ মণিমুগ্ধৰ হাতত ইতিভেন বন্দিনী হয় আৰু সেই সুযোগতে ৰূপালীমে পলায়ন কৰে। অৱশ্যে পুনৰ মণিমুগ্ধৰ সৈন্যৰ হাতত তাই বন্দী হ'বলগীয়া হয়। বাপেক, প্ৰেমিক আৰু দেশৰ জনসাধাৰণৰ প্ৰাণ ৰক্ষাৰ বিনিময়ত মণিমুগ্ধৰ চৰ্ত অনুযাই ৰূপালীমে মণিমুগ্ধক দেহ অৰ্পণ কৰাৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়াত মণিমুগ্ধই সকলোকে মুক্তি দিয়ে। আনফালে কোনো এক অজানিত ভাবনাৰ তাড়নাত ৰূপালীমৰ দেহ উপভোগৰ লালসা মণিমুগ্ধৰ অন্তৰৰপৰা অন্তৰ্হিত হয়। ৰূপালীমে সতীত্ব নেহেৰুৱাকৈ আপোনজনৰ ওচৰলৈ উলটি যায় ; কিন্তু ইতিভেনৰ নাৰীসুলভ ঈৰ্ষাই পৰম্পৰাগত সমাজ বিশ্বাসত ভেজা দি এনে এক পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰে যে অসতী হিচাপে ৰূপালীমক মৃত্যুদণ্ডৰে দণ্ডিত কৰা হয়।

'ৰূপালীম'ৰ কাহিনীভাগ অতি জটিল। ইয়াত কোনো উপঘটনা বা কাহিনী নাই। ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ নিৰ্বাচন আৰু কাৰ্য-কাৰণৰ সু-সমন্বয়ে নাটকখনলৈ আনিছে গীতিধৰ্মিতা। বিশেষকৈ আগতে ঘটি যোৱা ঘটনা এটাৰ অনিবাৰ্য ফলস্বৰূপে আন এটা ঘটনা ঘটিছে। অৰ্থাৎ, ঘটনাবোৰ স্বতন্ত্ৰ নহয়। বৰং ইটোৰ লগত সিটো এনেভাৱে জড়িত যে সিঁহতৰ সু-সমন্বয়ত নাটকৰ বক্তব্য বিষয় অধিক আকৰ্ষণীয় হৈ উঠিছে। জনজাতীয় লোকৰ সৰল মন, শোষক আৰু শোষিতৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ, নাৰীৰ স্বভাৱজাত ঈৰ্ষা, পুৰুষৰ কামনা, সমাজৰ অন্ধবিশ্বাস এই সকলোৰে বলি হ'ল ৰূপালীম। ৰূপালীমৰ দৰে নিষ্পাপ, সহজ-সৰল সুন্দৰী গাভৰুৰ জীৱনৰ হিয়া বিদৰা কৰুণ-পতনৰ বাবে জগৰীয়া স্বাৰ্থপৰ মানুহ আৰু সমাজ- ব্যৱস্থাক ফুটাই তুলিব পৰাকৈ 'ৰূপালীম' নাটকখনৰ প্ৰতিটো ঘটনাই অপৰিহাৰ্য।

নাট্যকাৰে নাটকখনত ত্ৰি-ঐক্যৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত পূৰ্বৰ বিধিকেই মানি লৈছে। ঘটনাৰ ঐক্যৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণেই 'ৰূপালীম'ৰ ঘটনাবোৰৰ সু-সমন্বয় সাধিত হৈছে। উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, ঘটনাবোৰ ক্ৰমবিন্যাসত আগতে ঘটা ঘটনাটোৰ অনিবাৰ্য ফলস্বৰূপেহে পিছৰ ঘটনাটো ঘটিছে। অৰ্থাৎ , কাৰ্য-কাৰণৰ সম্পৰ্ক মনোৰমভাৱে স্থাপিত হৈছে।

নাটকীয় কলা-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰত অন্য এক অপৰিহাৰ্য বিষয় হ'ল সংকট আৰু উৎকণ্ঠা। 'ৰূপালীম'ৰ প্ৰথম অঙ্কতে নাট্যকাৰে সংকটৰ সৃষ্টি কৰিছে। ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ প্ৰণয়ৰ ক্ষেত্ৰত বাধা হৈ থিয় দিছে ৰূপালীমৰ বুঢ়া বাপেক জুনাফা। এটা জীয়া বাঘৰ কটা মূৰ প্ৰদৰ্শনেৰেহে জীয়েকক পোহ-পাল দিব পৰাৰ যোগ্যতা প্ৰমাণিত কৰিলেহে মায়াব'ই ৰূপালীমক বিয়া কৰাব পাৰিব বুলি জুনাফাই কোৱাৰ লগে লগে আৰম্ভ হ'ল নাটকীয় সংকট আৰু উৎকণ্ঠা। প্ৰথম অঙ্কত আৰম্ভ হোৱা সংকট আৰু উৎকণ্ঠাৰ আঁত ধৰি দ্বিতীয় অঙ্কত বাঘৰ মূৰ এক উপলক্ষ্যহে হয়-লক্ষ্য হৈ পৰে ৰূপালীম। ৰূপালীমৰ ৰূপে মণিমুগ্ধক কৰি তোলে কামনাতুৰ আৰু দিনদুপৰতে মণিমুগ্ধই ৰাজোচিত মৰ্যাদা হেৰুৱাই এজন সাধাৰণ ডকাইতৰ দৰে জুনাফা আৰু মায়াব'ৰ হাতৰ পৰা কাঢ়ি লৈ যায় ৰূপালীমক। ইয়াৰ লগে লগে নাট্যকাহিনীয়ে তীব্ৰ গতি লাভ কৰিবলৈ ধৰে।

নাট্যকাৰে নাটকীয় গতিবেগ বৃদ্ধিৰ উদ্দেশ্যে সংকট, উৎকণ্ঠা, বিস্ময়, পৰিহাস আদিৰ সু-প্ৰয়োগ কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদেও 'ৰূপালীম'ৰ কাহিনীভাগ গতিশীল কৰিবলৈ এইবোৰৰ সু-প্ৰয়োগ কৰিছে। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, জুনাফা আৰু মায়াব'ই ৰূপালীমক হেৰুৱাবলগীয়া হোৱা অৱস্থা, দুৰ্বলী জুনাফা আৰু মায়াব'ক সুৰাসক্ত ৰূকমী ৰজাই ন্যায় বিচাৰ দিবলৈ অসমৰ্থ হোৱাত ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা কৰা, মণিমুগ্ধই ইতিভেনক ভাল পাওঁ বুলি কোৱা, ইতিভেনে মণিমুগ্ধক হাতত বন্ধা সোণৰ শিকলিৰে আঘাত কৰা আৰু মণিমুগ্ধৰ যন্ত্ৰণাত কাতৰ হোৱা, মণিমুগ্ধই ভাল পাওঁ বুলি কোৱাৰ বিপৰীতে ইতিভেনে ঘৃণা কৰো বুলি কোৱা, মণিমুগ্ধই হাততে পায়ো ৰূপালীমক উপভোগ নকৰা, ৰূপালীমে সতীত্ব নেহেৰুৱায়ো অসতী হিচাপে প্ৰাণদণ্ড পোৱা ইত্যাদি ঘটনাৰ মাজেৰে দৰ্শকে উৎকণ্ঠা আৰু বিস্ময়ৰ সন্মুখীন হয়।

নাটকখনত সংঘাত দুই ধৰণে প্ৰকাশ পাইছে— বহিৰ্সংঘাত আৰু অন্তৰ্সংঘাত। মায়াব'ৰ ওপৰত আৰোপ কৰা জুনাফাৰ চৰ্ত, মণিমুগ্ধই অপহৰণ কৰি নি ৰূপালীম, জুনাফা আৰু মায়াব'ৰ জীৱনলৈ অনা দুৰ্যোগ, ইতিভেনে ৰূপালীমক ন্যায় দিবলৈ মণিমুগ্ধৰ বিপক্ষে থিয় দিয়া ইত্যাদিবোৰ কাৰ্য বহিৰ্সংঘাতৰ ভিতৰুৱা। কিন্তু ইতিভেনে স্বদেশ-স্বজাতিৰ হৃত সন্মান উদ্ধাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে তাইৰ মাজত থকা নাৰীমনৰ সহজাত যি ঈৰ্ষা তাকো নুই কৰিব পৰা নাই। ফলস্বৰূপে চৰিত্ৰটোলৈ অহা জটিলতা অন্তৰ্সংঘাতৰ পৰিণতি মাত্ৰ। কথাখিনি স্পষ্ট হ'বৰ কাৰণে চতুৰ্থ অংকৰপৰা সংলাপ তুলি দিয়া হ'ল-

মণিমুগ্ধ ঃ ইতিভেন। এঢোক ফটিকা দিয়া।

(ইতিভেন। ততাতৈয়াকৈ মুখত ফটিকা অলপ বাকি দিয়ে। ফটিকা খাই মণিমুগ্ধ কিছু সুস্থ হয়।)

মণিমুগ্ধ ঃ ইতিভেন। বৰ দুখ দিলা। তুমি বৰ নিষ্ঠুৰা- তুমি মোক ভাল নোপোৱা ইতিভেন?

ইতিভেন ঃ (হুক্ হুকাই কান্দিবলৈ ধৰে) মণিমুগ্ধ। বৰ ভাল পাওঁ- বৰ ভাল পাওঁ। তোমাক মই বৰ ভাল পাওঁ।

(মণিমুগ্ধক সাবটি ধৰি মূৰত চুমা খাই গালখন মূৰত লগাই কান্দি থাকে।)

মণিমুগ্ধ ঃ ময়ো তোমাক বৰ ভাল পাওঁ।

ইতিভেন ঃ তেন্তে আৰু তুমি ৰূপালীমৰ কথা নকবা। তাইক আৰু ইয়ালৈ নানিবা।

মণিমুগ্ধ ঃ কিন্তু ৰূপালীমৰ ৰূপ- ৰূপালীম সুন্দৰী-

ইতিভেন ঃ (মণিমুগ্ধৰ মূৰটো কোলাৰপৰা নমাই থৈ) তুমি-তুমি-তুমি ৰূপালীমক ইয়ালৈ আনিব নোৱাৰা।

উল্লেখ্য সংলাপখিনি লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়- আক্ৰমণকাৰিণী ইতিভেন বাগ্‌দত্তা ইতিভেনলৈ পৰিণত হৈছে,- যিজনীয়ে মণিমুগ্ধক প্ৰাণভৰি ভাল পায়। নিজৰ প্ৰেমিক আনৰ ৰূপত মতলীয়া হোৱা কোনো নাৰীয়েই সহ্য কৰিব নোৱাৰে। সেইবাবেই তেওঁ মণিমুগ্ধক যন্ত্ৰণা দিছে। আক্ৰমণকাৰিণী হিচাপে আহিলেও কিন্তু প্ৰিয়তম মণিমুগ্ধৰ যন্ত্ৰণাকাতৰ অৱস্থা সহ্য কৰিব পৰা কঠোৰতাও ইতিভেনৰ নাই। আনফালে মণিমুগ্ধয়ো ইতিভেনক ভাল পায়। কিন্তু ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ নকৰাকৈ অতৃপ্ত হৈয়ো থাকিব নোৱাৰে। এনেবোৰ বিচিত্ৰ উত্থান-পতনে দুয়োটা চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ স্বৰূপ দৰ্শক-শ্ৰোতা-পাঠকক উদঙাই দেখুৱায়। দৰ্শক-শ্ৰোতা যিমানেই চৰিত্ৰ দুটাৰ কাষ চাপি যাব সিমানেই উৎকণ্ঠা, বিস্ময় আৰু সংকট হৃদয়ত অনুভৱ কৰিব।

উল্লেখযোগ্য যে "অন্তঃসংঘাত যিকোনো শ্ৰেষ্ঠ নাটকৰ বাবে সৰ্বপ্ৰধান সংঘাত। এই সংঘাত দৃশ্যমান বাহিৰৰ জগতৰ নহয়, ব্যক্তিৰ কল্পনাপ্ৰৱণ হৃদয়ৰ মাজত ঘটে। এই সংঘাত ঘটে আদৰ্শৰ লগত পৰিস্থিতিৰ, মূল্যবোধৰ লগত বিপৰীত মূল্যবোধৰ, হৃদয়ৰ লগত যুক্তিৰ, প্ৰবৃত্তিৰ লগত বিপৰীত প্ৰবৃত্তিৰ, বোধিৰ লগত বুদ্ধিৰ- চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্জগতৰ মাজত।"[২] 'ৰূপালীম'ত উক্ত কথাকেইটা খাটে।

[২] মঞ্জু লস্কৰ, অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নৰকাসুৰ, ১৯৯৯ পৃষ্ঠা-৪২

নাটকত সুদক্ষ নাট্যকাৰে নাটকীয় পৰিহাস প্ৰয়োগ কৰে। এই কৌশলটো অতি সুদক্ষভাৱে জ্যোতিপ্ৰসাদে নাটকখনত প্ৰয়োগ কৰিছে। ষষ্ঠ অঙ্কত যেতিয়া মণিমুগ্ধই- বন্দী ইতিভেন, জুনাফা আৰু মায়াব'ক জনাইছিল যে "ৰূপালীমে তোমালোকৰ মুক্তিৰ সলনি মোক নিজৰ দেহ উপহাৰ দিছে" তেতিয়াই তেওঁলোকে ভাবি লৈছিল ইতিমধ্যে ৰূপালীমে তাইৰ সতীত্ব হেৰুৱালে। দৰ্শকে জানে ৰূপালীমে সতীত্ব হেৰুৱা নাই, তাই অসতী নহয়। কিন্তু ইতিভেন, জুনাফা, মায়াব' প্ৰমুখ্যে সকলো ৰূকমীলোকে বিশ্বাস কৰিলে যে ৰূপালীম মণিমুগ্ধৰ শয্যাশায়িনী হৈছে ; তাই অসতী। সপ্তম অঙ্কত, এনেধৰণে পৰিহাসৰ মৰ্মন্তুদ বলি হৈছে ৰূপালীম। সপ্তম অঙ্কত ইতিভেনে ৰূপালীমক অসতী বুলি সাব্যস্ত কৰিছে—

"ইতিভেন ঃ ৰূকমী তিৰোতাৰ সতীত্ব এটা ডকাইতৰ চৰণত উপহাৰ দি তাই আকৌ ঘূৰি আহি দেশৰ সতীৰ আসনত বহিব খোজে। তাই আকৌ ক'ব খোজে তাইৰ বোলে সতীত্বত চেকা পৰা নাই। মণিমুগ্ধই হৰণ কৰি তাইক পঠিয়াই দিছে। হাঁহি উঠা কথা। অসতী- এশবাৰ অসতী- সহস্ৰবাৰ অসতী। (জুনাফালৈ চাই) কোৱা বুঢ়া মানুহ। সঁচা কথা কোৱা, তোমাৰ এই কন্যা অসতী হয় নে নহয়? তোমাৰ ৰূকমী জাতিৰ গৌৰৱৰ কথা- মনত ৰাখিবা। ৰূকমী নাৰীৰ সতীত্বৰ কথা কোৱা বুঢ়া মানুহ ! কোৱা? অসতী হয় নে নহয়? অসতীৰ কি শাস্তি?"

নাটকীয় পৰিহাসৰ এনে যথোপযুক্ত প্ৰয়োগৰ কাৰণে ৰূপালীমৰ প্ৰতি দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ সমবেদনা গভীৰ হৈ পৰে। নাটকীয় কলা-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰত অন্য এটা উল্লেখযোগ্য দিশ হ'ল বিপৰীতমুখী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা। এনে কৰাৰ উদ্দেশ্য প্ৰতিনায়ক বা প্ৰতিনায়িকাৰ সৃষ্টিৰে নায়ক নতুবা নায়িকাৰ চৰিত্ৰক উজ্জ্বল কৰি তোলা। নাট্যকাৰে মায়াব'ৰ বিপৰীতে মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰ আৰু ৰূপালীমৰ বিপৰীতে ইতিভেনৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰি নাটখনৰ সংঘাত তথা সংকট তীব্ৰতৰ কৰিছে। এনে কৰাত প্ৰতিটো চৰিত্ৰ স্বকীয় বৈচিত্ৰ্যৰে উজ্জ্বল হৈ পৰিছে।

আকস্মিকতায়ো নাটকৰ কাহিনীত গতিশীলতা আৰু বৈচিত্ৰ্য প্ৰদান কৰে। 'ৰূপালীম'ৰ দ্বিতীয় অঙ্কত মায়াব'ই বাঘৰ মূৰটো আনি জুনাফাৰ চোতালত থোৱাৰ অলপ সময়ৰ পিছতে অকস্মাৎ ৰেণথিয়াঙ আৰু মণিমুগ্ধৰ প্ৰৱেশে নাটকলৈ এটা তীব্ৰ গতি আনি দিয়ে। আকৌ ষষ্ঠ অঙ্কত 'ৰূপালীমে' মুক্তি পোৱাৰ পাছত সপ্তম অংকত প্ৰাণদণ্ড দিয়াৰ দৰে ঘটনাৰ আকস্মিকতাই নাটকৰ পৰিণতিত বৈচিত্ৰ্য প্ৰদান কৰিছে।

নাটকত সাধাৰণতে নাট্যকাৰে হাস্যৰসৰ অৱতাৰণাৰ কাৰণে লঘু-চৰিত্ৰ নতুবা লঘু কাহিনীৰ অৱতাৰণা কৰে। মনকৰিবলগীয়া, মাত্ৰ হাঁহিৰ কাৰণে

জ্যোতিপ্ৰসাদে সুকীয়াকৈ কোনো হাস্যৰস থকা অঙ্ক বা চৰিত্ৰ নাটকত সন্নিবিষ্ট কৰা দেখা নাযায়। তত্ৰাচ 'ৰূপালীম'ত ৰূকমী ৰজাৰ দৰে লঘু চৰিত্ৰ এটাৰ সৃষ্টি কৰাৰ নিশ্চয় এক অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্য আছিল। দেখাত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা এই ৰূকমী ৰজাৰ দুৰ্বলতাই ইতিভেনক সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰাত সহায় কৰিছে। এক অৰ্থত এয়া লঘু হাস্যৰস নহয়, বৰং বুদ্ধিনিষ্ঠ হাস্যৰসহে। ভোগী আৰু বিলাসত মত্ত ৰাজশক্তিৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা আৰু ভ্ৰূকুটি প্ৰদৰ্শনৰ বাবেই পঞ্চম অঙ্কত ৰূকমী ৰজাক তেনে দুদৰ্শাগ্ৰস্ত অৱস্থাত ৰূপায়ণ কৰি বুদ্ধিনিষ্ঠ হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে বুলি ভবাৰ থল আছে।

'ৰূপালীম'ক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাবনা বা চিন্তাই এক অনবদ্য ৰূপ প্ৰদান কৰিছে। এৰিষ্টটলে ভাবনা বা চিন্তাক নাটকৰ অন্যতম উপাদানৰূপে উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে। সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ মতে, "কল্পনা আৰু ভাবনা ভাবাবেগৰেই আধিমানসিক অভিব্যক্তি। একমাত্ৰ অনুভৱৰ হৃদয়-ক্ৰিয়াৰ মাজত ভাবাবেগ আবদ্ধ হৈ নাথাকি কল্পনা বা ভাবনাৰূপে ফুটি উঠে। সেইফালৰ পৰা কল্পনা ভাবৰ কল্পৰূপ আৰু ভাবনা ভাবৰ তত্ত্বৰূপ।[৩] সেইফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'ৰূপালীম'ত জীৱনৰ ঘটনাৰ দিশটো চৰিত্ৰত আৰু মস্তিকৰ দিশটো ভাবনাৰ মাজেদি প্ৰতিফলিত হৈছে। বাস্তৱবাদী নাটকত নাট্যকাৰে যেনেদৰে সমাজ, ইতিহাস আদিৰ সম্পৰ্কে থকা ধাৰণাক কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰে জ্যোতিপ্ৰসাদেও 'ৰূপালীম'ত কৰিছে। অৱশ্যে 'ৰূপালীম' কাল্পনিক নাটক বুলি তেওঁ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। সাহিত্যৰ নান্দনিক আনন্দ খৰ্ব নকৰাকৈ তেওঁৰ জীৱন-দৰ্শন নাটকখনৰ মাজেদি ফুটি উঠিছে। সমাজবাদ আৰু গনতন্ত্ৰত বিশ্বাসী জ্যোতিপ্ৰসাদ শ্ৰেণী-শোষণ সম্বন্ধে আছিল অত্যন্ত সজাগ। 'ৰূপালীম'ৰ দ্বিতীয় অংকত জুনাফাৰ মুখত সেই আদৰ্শ বা ভাবনা কলাত্মক ৰূপত এনেদৰে ফুটি উঠিছে-

"জুনাফা ঃ (নিজৰ মনতে ৰোষত জ্বলি) এনে কথাও মই শুনি থাকিবলগীয়া হ'ল। এনে কথাও- মই সহিব লাগিব। তই সকলো সহিব লাগিব। কিয় তোৰ শক্তি নাই? তই কিয় দুৰ্বল হৈ সংসাৰলৈ আহিছিলি? দুৰ্বলৰ কিহৰ মান-কিহৰ অপমান? অপমানেৰে -ক্ষোভেৰে-নিজৰ গাৰ প্ৰতি তেজ টোপালেৰে তই তোৰ দুৰ্বলতাক পুহিব লাগিব। এই পৃথিৱীৰ-নৈ-সাগৰ-বন-উপবন-ভালৰো ভাল, সুন্দৰৰো সুন্দৰখিনি- ৰূপৰো ৰূপ-কাৰ ভোগ্য? বলীৰ-শক্তিশালীৰ। আৰু দুৰ্বল তই- বলীৰ পাদুকাৰ মলি মাথোন। পেলাই দিয়া চুৱাপাতেৰে তোৰ ক্ষীণ আৰু

৩ সাধন কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, নাট্যতত্ত্ব, পৃষ্ঠা- ২৩৫-২৩৬

দুৰ্বল অঙ্গ ৰক্ষা কৰিব লাগিব আৰু যদি ভুলত, অদৃষ্টৰ পৰিহাসত তোলৈ কিবা ভাল বস্তু আহে-তাক তই বলীৰ হাতত দিব লাগিব। তোৰ পুষ্ট শৰীৰটো বলীৰ পদ-সেৱাত-তোৰ নিপোটল ল'ৰাটো বলীৰ হুকুমৰ আঙুলি মূৰত-তোৰ সুন্দৰী ছোৱালীজনী-বলীৰ-সিহঁতৰ কাৰেঙৰ লিগিৰীকৈ দিবগৈ লাগিব।"

দুৰ্বলী প্ৰজাৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপ জুনাফাৰ বক্তব্যৰ মাজেৰে নাট্যকাৰৰ জীৱন-দৰ্শন প্ৰকাশ পোৱাৰ লগে লগে মণিমুগ্ধৰ দৰে সামন্তবাদী ব্যক্তিৰ ক্ষমতা আৰু শক্তিৰ পৰাকাষ্ঠাও প্ৰকাশ কৰিছে।

মুঠতে, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই সুচিন্তিত আৰু সুপৰিকল্পিতভাৱে যে প্লট নিৰ্মাণ কৰিছে আৰু দীৰ্ঘ সময়ৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে সুদক্ষভাৱে নাটকীয় কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰি 'ৰূপালীম' নাটখন নিৰ্মাণ কৰিছে এই কথাত সন্দেহ নাই। ❒

'ৰূপালীম' নাটকৰ চৰিত্ৰ বিচাৰ

ড° মঞ্জু লস্কৰ

'ৰূপালীম' কাল্পনিক নাটক আৰু ইয়াৰ চৰিত্ৰবোৰ মনেৰে গঢ়া বুলি পাতনিতে জ্যোতিপ্ৰসাদে উল্লেখ কৰিছে। নাটকখনৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ মন্তব্য এনেধৰণৰ- "ইয়াত আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পোৱা হৈছে। এই কথাষাৰ যেন এই নাট পঢ়োতাই আৰু সমালোচকে মন কৰে। যদি কোনো বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ আদৰ্শ চৰিত্ৰ হৈছে তেন্তে সি আপোনা-আপুনিয়ে হৈছে বা হৈয়ে আছে। সেই গতানুগতিক সম্পূৰ্ণ চৰিত্ৰৰ সূত্ৰমতে হয়তো কোনো কোনো চৰিত্ৰ অসম্পূৰ্ণ যেন দেখা যাব পাৰে। যাতে এই চৰিত্ৰবোৰ বুজোঁতে বেমেজালি নকৰে সেই কাৰণেহে পাতনিত এইখিনি মোখনি মাৰিবলগীয়া হ'ল।" 'ৰূপালীম'ৰ চৰিত্ৰবোৰৰ বিষয়ে বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰৰ উক্ত মন্তব্য সততে মনত ৰখা উচিত হ'ব।

নাটকখনত উল্লেখ থকা চৰিত্ৰসমূহ হ'ল— মণিমুগ্ধ প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি; ৰেণথিয়াং মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি ; ৰূকমীৰাজ ৰূকমী ফৈদৰ ৰজা; মায়াব' এজন বলিষ্ঠ ৰূকমী ডেকা; ৰিমু আন এজন ৰূকমী ডেকা; জুনাফা এজন ৰূকমী বুঢ়া; ইতিভেন ৰূকমীৰাজৰ ভনীয়েক আৰু ৰূপালীম ৰূপহী ৰূকমী গাভৰু, জুনাফাৰ জীয়েক। উক্ত চৰিত্ৰবোৰৰ উপৰিও পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ হিচাপে লিগিৰী, নাচনী, ৰূকমী গাভৰু, প্ৰজা, সৈন্য-সামন্ত, বিষয়া-ডাঙৰীয়া আদিও নাটকখনত আছে।

নাটকখনত থকা চৰিত্ৰবোৰক সবল আৰু দুৰ্বল এনে অৰ্থত দুই ধৰণে ভগাই ল'ব পাৰি। সবল শ্ৰেণীটোত মণিমুগ্ধ, ৰেণথিয়াং, ৰূকমী ৰজা আৰু ইতিভেনক ল'ব পাৰি আৰু দুৰ্বল শ্ৰেণীটোত মায়াব,' জুনাফা আৰু ৰূপালীম পৰে। সামান্য ভুমিকাৰে ৰিমুৰ চৰিত্ৰটো একেবাৰে উলাই কৰিব পৰা চৰিত্ৰ নহয়। উল্লেখযোগ্য ইতিভেনৰ চৰিত্ৰটো নাটখনৰ এনে এটা বিন্দুত আছে এফালে চৰিত্ৰটোৱে বলী বা শক্তিশালী শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে আৰু আনফালে সাধাৰণ নাৰীৰ শাৰীলৈয়ো নামি আহিছে।

মায়াব' ঃ

মায়াব' আৰু ৰূপালীমেই নাটকখনত যথাক্ৰমে নায়ক আৰু নায়িকা। মায়াব' সহজ-সৰল পেঁপাবলীয়া জনজাতীয় ল'ৰা ; অথচ বাঘৰ মূৰ কাটি আত্মবলৰ

পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হ'ব পৰা দক্ষতাও তাৰ আছে। ৰূপালীমক হৃদয় ভৰি ভাল পাব পৰা, পগৰ বাবে জীয়া বাঘৰ মূৰ কাটিব পৰা মায়াব'ই কিন্তু ৰাজতন্ত্ৰৰ শোষণৰ বিৰুদ্ধে মূৰ তুলি প্ৰতিবাদ কৰিব নোৱাৰে। প্ৰাণপ্ৰেয়সী ৰূপালীমক অন্যায়ভাৱে ধৰি নি মণিমুগ্ধই ৰাজকাৰেং পোৱালেগৈ। মায়াব'ই য'ত প্ৰতিবাদ কৰিব লাগিছিল ত'ত প্ৰতিবাদ কৰিলে ৰুকমী ৰজাৰ ভনীয়েক ইতিভেনেহে। পঞ্চম অঙ্কত, যিজন মায়াব' নাটখনত ওলাইছে সেই মায়াব'ৰ প্ৰতি পুতৌহে ওপজে। আনকি চতুৰ্থ অঙ্কত ইতিভেনে মণিমুগ্ধক ৰাজকাৰেঙক আক্ৰমণ কৰাৰ সময়ত সুযোগ বুজি ৰূপালীম পলাই অহাৰ পিছত পঞ্চম অঙ্কত ৰূপলীম আৰু মায়াব' ক পলাতক অৱস্থাত দেখা যায়। তাতো মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি ৰেণথিয়াঙে দুয়োকে বিচাৰি পায়। এই অৱস্থাত মায়াব' বিমোৰ হৈ থৰ লাগি সেইদৰে ৰয়, কোনো প্ৰতিবাদ মায়াব'ৰ মুখেৰে ফুটি নুঠে। একেদৰে সপ্তম অঙ্কত ইতিভেনে ৰূপালীমক অসতী বুলি অভিযোগ তুলি কাঁড় মাৰি মৃত্যুদণ্ড দিয়াৰ পৰতো মায়াব' ধৰ্ফৰাই বাগৰি পৰে। প্ৰতিবাদ কৰিব পৰা মানসিকতা প্ৰকাশ পোৱা হ'লেই মায়াব' শক্তিশালী চৰিত্ৰত পৰিণত হ'লহেঁতেন। দুৰ্বল মায়াব'ৰ চৰিত্ৰত গতিশীলতা নতুবা বৈচিত্ৰ্য নাই। তথাপি কিন্তু এই চৰিত্ৰটোৱে দৰ্শক-পাঠকৰপৰা অকুণ্ঠ সহানুভূতি আদায় কৰে। কিয়নো ভোগ-বিলাসত মত্ত সমাজৰ এচাম শোষকৰ পীড়ন সহ্য কৰা আৰু প্ৰতিবাদ কৰিব পৰাকৈ নৈতিক সাহস হেৰুৱাই পেলোৱা মায়াব'ইঁতৰ দৰে মানুহবোৰৰ সহনশীলতা এক অভ্যাসত পৰিণত হয়। মায়াব' এই দুৰ্বল শ্ৰেণীৰে প্ৰতিনিধি।

জুনাফা ঃ

জুনাফাও মায়াব'ৰ অনুৰূপ দুৰ্বলশ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ। সমাজৰ দুৰ্বল শ্ৰেণীৰ মান-মৰ্যাদাৰে জীয়াই থকাৰ অধিকাৰ নাই। জুনাফায়ো নিজৰ একমাত্ৰ ৰূপৱতী কন্যাক মণিমুগ্ধৰ দৰে কামুক (ৰাজশক্তিৰ প্ৰতিভূ) শক্তিশালী ব্যক্তিৰপৰা ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। অৱশ্যে গাৰ বলেৰে নোৱাৰিলেও যুক্তিৰে জুনাফাই প্ৰতিবাদ কৰিছে-

"কোন তোমালোক? মোৰ চোতালত তোমালোকক এনে আচৰণ কৰিবলৈ কোনে অধিকাৰ দিছে?"

"তোমালোকক সম্ভ্ৰান্ত লোক যেন দেখিছোঁ। পিছে ই কেনে বৰ্বৰ আচৰণ? অচিনাকি। মোৰ আদেশ—— তোমালোক মোৰ ঘৰৰ চোতালৰপৰা আঁতৰ হোৱা।"

কিন্তু শক্তিশালী ৰাজশক্তিৰ সন্মুখত নিশকটীয়া জুনাফাৰ প্ৰতিবাদ শিমলু তুলাৰ দৰে উৰি গ'ল। চকুৰ সমুখতে যুৱতী কন্যাক ধৰি নিয়াত মাথোন বলিয়াৰ

দৰে হৈ তেওঁ অৰণ্যৰোদন কৰিছে –

"ৰুকমী ডেকা-বুঢ়া আটাইবোৰ জহি গলিনেকি? উস্- মোৰ কি হ'ল- কি হ'ল? (হাওঁহাওঁকৈ কান্দি) ৰূপালীম- ৰূপালীম ! নাই, নাই—ধৰম নাই—বিচাৰ নাই— ৰজা নাই —ঈশ্বৰ নাই— অৰাজক—অৰাজক (হাওঁহাওঁকৈ কান্দি) ৰূপালীম- - ক'লৈ গলি? কোনে নিলে তোক? ৰূপালীম ! ৰূপালীম।"[১]

নাটকৰ সপ্তম দৃশ্যত বিজন জুনাফা প্ৰকাশ পাইছে সেইজন হ'ল চিৰপুৰাতন সমাজৰ ৰীতি-নীতি পৰম্পৰাক খামোচ মাৰি থকা পুৰণিকলীয়া মানুহ,- যাৰ বাবে সমাজৰ নিয়মেই সত্য; সম্পৰ্ক নহয়। সেইবাবেই ইতিভেনৰ ঈৰ্ষাৰ জুইত দগ্ধ হ'ব খোজা ৰূপালীমৰ প্ৰতি তেওঁৰ কোনো সহানুভূতি বা আন্তৰিকতা নাই। কৌটিকলীয়া নিয়মক বিশ্বাস কৰা এই জুনাফাই ৰূপালীমৰ প্ৰতি থকা অনাবিল মৰমক কাটি কৰি থৈ সেইবাবে ঘৃণাৰে নিষ্ঠুৰভাৱে ক'ব পাৰিছে-"নাচাওঁ নাচাওঁ- মোৰ কন্যাৰ প্ৰেত-মূৰ্তিটো আৰু নাচাওঁ। অসতী—অসতী ৰুকমী নাৰীৰ খিলঞ্জীয়া কলঙ্ক। হায় হায় ! মোৰ এই বুকু যাৰ কাৰণে এদিন কলি কুমলীয়া আছিল, যাৰ মৰম মই বুকুত আথে- বেথে সাঁচি থৈছিলো, আজি সেই বুকুখন পাথৰ হ'ল— শিল হ'ল। তাত জীয়ৰীৰ মৰমৰ কটাৰিখন ভেদি সোমাব নোৱাৰে। পাথৰ-পাথৰ হ'ল- মোৰ বুকু আজি পাথৰ হ'ল।...."[২]

গাৰ বলেৰে নাৰীৰ শৰীৰ উপভোগ কৰিব পাৰিলেও এগৰাকী নাৰীৰ হৃদয় জানো বলেৰে নিজৰ কৰিব পাৰি- এই কথা প্ৰাচীন মূল্যবোধত বিশ্বাসী জুনাফাৰ দৰে মানুহে বুজিবলৈ চেষ্টা নকৰে। প্ৰাচীন মূল্যবোধত আস্থা থকা সমাজৰ মানুহৰ বাবে শৰীৰেই সৰ্বস্ব; মনৰ তাত প্ৰয়োজন নাই। সেইবাবেই ৰূপালীমৰ দৰে কলঙ্কিতাৰ জীয়াই থকাৰ অধিকাৰ নাই, তাইৰ শাস্তি মৃত্যুদণ্ড। এক কথাত জুনাফা প্ৰচলিত সমাজ-ব্যৱস্থা তথা পৰম্পৰাগত কুসংস্কাৰেৰে আচ্ছন্ন স্থিতিশীল মানসিকতাৰ প্ৰতিভূ।

ৰূপালীম ঃ

ৰূপালীম সুন্দৰী অথচ সৰলপ্ৰাণা। তাইৰ আচাৰ-আচৰণ, মাত-কথা, ব্যৱহাৰ সকলোতে স্বভাৱসুলভ সৰলতাই এক স্বাভাৱিক সৌন্দৰ্য প্ৰদান কৰিছে। সেইবাবে তাই মায়াব'ৰ কাষলৈ পলমকৈ অহাৰ কৈফিয়ৎ এনেদৰে দিব পাৰিছে-

---

[১] জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, ৰূপালীম, ১৯৯১ , পৃষ্ঠা- ১৭

[২] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৬০

"তোমাৰ পেঁপাৰ মাতবোৰে উৰি উৰি গৈ মোক আগভেটি ধৰি আহিবলৈ নিদিয়ে— সিহঁতৰ মাজে মাজে বাট ফালি আহোঁতে বেলি হ'ল আকৌ।"[৩]

মায়াব'য়ো জানে ৰূপালীম কিমান মৰমিয়াল। সেইবাবেই ৰূপালীমে পেঁপাটো শিলৰ ওপৰত থৈ ভৰিৰে গছকি ভাঙোতে ৰূপালীমৰ উদ্দেশ্যে কৈছে-

"তুমি বৰ অকৰুণ ৰূপালীম। তুমি নিৰ্দয়া—"[৪]

'অকৰুণ' শব্দটোত প্ৰকাশ পোৱা কোমলতাই ৰূপালীমৰ মনৰ কৰুণা তথা কোমলতাক বুজাবলৈ যথেষ্ট। ৰূপালীমৰ মায়াব'লৈ মৰম থকাৰ দৰে, মৰম আছে বায়েকৰ ল'ৰাটোলৈ, মৰম আছে মায়াব'ই কাটি অনা বাঘিনীজনীৰ পোৱালীকেইটালৈও। কিন্তু নিষ্ঠুৰ মানুহৰ সমাজে এই মৰমিয়াল ছোৱালীজনীৰ ফুল-কোমল হৃদয়খনৰ মৰ্যাদা নিদিলে। ৰূপালীমৰ জীৱনলৈ তাইৰ যৌৱন আৰু সৰলতাই আনিলে ধুমুহা। এয়া তাইৰ জীৱনৰ পৰিহাস, ভাগ্যৰ পৰিহাস আৰু সমাজৰ পৰিহাস।

সৌন্দৰ্যই মানুহক সাধাৰণতে দিয়ে অহংকাৰ। কিন্তু ৰূপালীম এই ক্ষেত্ৰত ব্যতিক্ৰম। ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য অকল বাহ্যিক নহয়। অন্তৰৰ নিষ্কলুষ প্ৰেম আৰু ত্যাগে ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য দুগুণে বৃদ্ধি কৰিছে। ৰূপালীমে মায়াব'ক ভাল পায়, জুনাফাক ভাল পায়, ভাল পায় দেশৰ মানুহক। সেইবাবেই তাইৰ দেহৰ বিনিময়ত তাইৰ প্ৰিয়লোকসকলক মুক্তি দিব বুলি মণিমুগ্ধই প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়াৰ লগে লগে তাই সন্মতি প্ৰদান কৰিছে–

"তেন্তে তাকে কৰা, তাকে কৰা। তুমি মোক যি কৰিবলৈ কোৱা মই তাকে কৰিম। মই তাকে কৰিম। সিহঁতক এৰি দিয়া। সিহঁতক এতিয়াই এৰি দিয়া।"[৫]

ৰূপালীম পুৰাতন সমাজ-ব্যৱস্থাত আস্থা থকা তেনেই সৰলপ্ৰাণা সাধাৰণ নাৰী। সতীত্ব ৰক্ষাৰ প্ৰতি তায়ো সচেতন। সেইবাবেই তায়ো মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেঙৰপৰা পলাই গৈছে।[৬] সাধাৰণ নাৰীৰ মানুহৰ প্ৰতি অসাধাৰণ প্ৰীতি। যাৰ কাৰণে তাই আত্মীয়, প্ৰিয়জন আৰু স্বদেশ-স্বজাতিৰ বাবে নিজৰ সতীত্ব ত্যাগ কৰিবলৈ অকণো দ্বিধা অনুভৱ কৰা নাই। ৰূপালীমৰ চৰিত্ৰত আদৰ্শ আৰু বৈচিত্ৰ দুয়োটাই প্ৰকাশ পাইছে। বৃহত্তৰ স্বাৰ্থৰ বাবে নিজৰ আদৰ্শ, সংস্কাৰ, স্বাৰ্থ সকলো ত্যাগ কৰিব পৰা মানৱীয়তাৰে পূৰ্ণ মহত্তম নাৰী চৰিত্ৰ।

---

[৩] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩

[৪] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩

[৫] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩

[৬] উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৩

ৰুকমী ৰজা ঃ

ৰুকমী ৰজা তথাকথিত সমাজৰ শাসকীয় শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতিনিধি। ভোগ-বিলাসত মত্ত হৈ থকা ৰুকমী ৰজাই নৃত-্যগীতৰ মূৰ্চ্ছনাৰ মাজত ফটিকাৰ ৰাগীত মতলীয়া হৈয়ে সময় কটায়। সাধাৰণ প্ৰজাৰ দুখ-যন্ত্ৰণাই তেওঁক ঢুকি নাপায়। তৃতীয় অঙ্কত ৰুকমীৰাজৰ স্বভাৱ ফুটি উঠিছে চৰিত্ৰটোৰ বচনৰ মাজেদি এনেদৰে-

"ফটিকা — তাৰ ৰাগী-জোনৰ পোহৰবোৰে যেনেকৈ নৈ-গছ-গছনিত পৰি ৰূপহ কৰে, সেইদৰে ফটিকাৰ ৰাগী লগা চকুৰ চাৱনিয়ে এই সুন্দৰীবিলাকৰ ৰূপত জেউতি ঢালি দিয়ে। ফটিকাই ফুৰ্তিৰ ৰস; লিগিৰী! আৰু এবাটি—ডাঙৰ বাটি—ডাঙৰ বাটি-"[৭]

ফটিকাৰ ৰাগীয়ে আচ্ছন্ন কৰি থোৱা ৰুকমী ৰজাই জুনাফাৰ দৰে নিৰীহ লোকৰ কাতৰ প্ৰাৰ্থনা শুনি ৰূপালীমৰ দৰে সাধাৰণ নাৰীক উদ্ধাৰ কৰে কেনেকৈ! সেইবাবেই ভীৰু ৰুকমী ৰজাই জুনাফাক ক'ব পাৰিছে— "মিছা কথা, মিছা কথা। আৰু সঁচা হ'লেও তাৰ কোনো প্ৰতিকাৰ নাই- হ'ব নোৱাৰে। বুঢ়া, তোৰ এজনী সামান্য ছোৱালীৰ কাৰণে এতিয়া মই মহাপ্ৰতাপী মণিমুগ্ধক জোকাই লৈ ৰাজ্যলৈ বিপদ চপাবলৈ কৰনে?"[৮]

অকল ইমানেই নহয়, ভনীয়েক ইতিভেনে ৰুকমী ৰজাক নৈতিক কৰ্তব্যৰ কথা সোঁৱৰাই দিওতে ৰুকমী ৰজাই স্পষ্টকৈ নিজৰ দুৰ্বলতা উদঙাই দেখুৱাইছে— "ইতিভেন! কথা শুন— মই বিচাৰ কৰি খতম কৰি থৈছোঁ! মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে আমাৰ একো কৰিবলৈ নাই। বুঢ়া গৈ ঘৰৰ জুইশালত জুই ফুৱাই ফটিকা খাই থাককগৈ।"[৯]

ৰুকমী ৰজাৰ এনে আচৰণৰ বিৰোধিতা কৰি ইতিভেনে প্ৰান্তদেশীয় মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে নিজে যুদ্ধ ঘোষণা কৰিছে। ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ ৰাজ্য আক্ৰমণ কৰাৰ বাবে মণিমুগ্ধৰ সৈন্যসকলেও প্ৰতি আক্ৰমণ কৰে। ৰুকমী ৰজাই এই আক্ৰমণৰ সময়ত পলাই আহি জাৰণিত আশ্ৰয় লৈছে। খাবলৈ নাপাই শুকাই-ক্ষীণাই চেপেটা হোৱা ৰুকমী ৰজা আৰু তেওঁৰ লগত থকা পলাতক ৰাজবিষয়া চাৰিজনৰ অৱস্থা অতি শোচনীয় হয়। ৰুকমী ৰজাই এই সকলো কষ্টৰ কাৰণে ভনীয়েক ইতিভেনক দোষে আৰু ঈশ্বৰক ধন্যবাদ দিয়ে— "দেখিছা বিষয়াসকল!

---

৭ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-২০
৮ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-২১
৯ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-২৩

ঈশ্বৰ কেনে ধাৰ্মিক। দেখিলা ঈশ্বৰৰ কেনে ধৰ্মলৈ মতি। তেওঁ কেনে ন্যায়পৰায়ণ, সাধু আৰু হাতে হাতে ফল দিওঁতা ভকত। আমি ৰজা হৈছোঁ। ঈশ্বৰৰ অংশ। তেওঁৰ নিৰ্দেশমতে আমি প্ৰজা পালি আছোঁ। সেয়ে তেনে ৰজাৰ ওপৰত বিদ্ৰোহ তুলি, তিৰোতা মানুহৰ কথাত সিংহ পীৰাৰপৰা নমাই দিয়া মহাপাপ আচৰাৰ ফলত থিতাতে হাতে হাতে অচিৰেই কেনে ফল মিলালে। হে ঈশ্বৰ ! ধন্য তোমাৰ বিচাৰ! তোমাৰ বিচাৰৰ বিষয়ে মানুহে কি বিচাৰ কৰিব।[১০]

নিজৰ দুৰ্বলতা ঢাকি সমস্ত দোষ আনৰ ওপৰত জাপি দি সন্তুষ্টি লাভ কৰি থকা ৰূকমী ৰজাই হঠাতে গছৰ শুকান পাতত ভৰিৰ খোজৰ শব্দ শুনে। প্ৰথমে বিষয়াকেইজন আৰু অলপ পিছতে ছঁয়ামৰাকে কোনোবা দুজন মানুহ অহা যেন দেখি ৰূকমী ৰজায়ো মণিমুগ্ধৰ সৈন্য বুলি "ধৰিলে ঔ" বুলি চিঞৰ মাৰি তাৰ পৰাই দৌৰি পলায়।

পঞ্চম অঙ্কত, ৰূকমী ৰজাৰ এনে পুতৌলগা হাস্যস্পদ আচৰণৰ বাবে নাটখনত এই অঙ্কটোৰ প্ৰয়োজনীয়তা কেইবাজনো সমালোচকে অস্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁলোকৰ মতে এই অঙ্কটোৱে নাট্যকাহিনীৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰা নাই।[১১]

পাতনিত নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে যে, নাটখন তেওঁ কেইবাবৰো সাল-সলনি কৰি লিখিছে। তেনেস্থলত উক্ত অঙ্কটোত ৰূকমী ৰজাৰ দুৰ্দশাগ্ৰস্ত অৱস্থাটো যে তেওঁ ইচ্ছাকৃতভাৱে সংযোগ এই বিষয়ে সন্দেহ নাই।

ৰূকমী ৰজাৰ এনে অৱস্থাৰ ৰূপায়ণেৰে দুৰ্বল আৰু অযোগ্য ৰাজশক্তিক ব্যঙ্গ কৰা হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে এনে ৰূপত ৰূকমী ৰজাক অঙ্কন কৰাৰ বাবে নাটখনৰ মূল বক্তব্য প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত ই বাধা হোৱা নাই। বৰং পৰোক্ষভাৱে মণিমুগ্ধৰ ৰাজকীয় শক্তিৰ সমৰ্থনত ৰূকমী ৰজা (দুৰ্বল হ'লেও ভোগ বিলাসত মত্ত) সহায়কহে হৈছে। সেইফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে ৰূকমী ৰজাৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দূৰদৰ্শিতা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব।

ৰেণথিয়াং ঃ

ৰূকমী ৰজাৰ দৰেই আন এটি প্ৰয়োজনীয় চৰিত্ৰ হ'ল ৰেণথিয়াং। মণিমুগ্ধৰ দৰে শক্তিশালী ৰজাৰ সেনাপতি প্ৰভুভক্ত ৰেণথিয়াঙে ৰজাৰ সুখ-ভোগৰ বাবে বিনাদ্বিধাই সকলো কৰিব পাৰে। সেইবাবেই নিজৰ বিবেক-বিবেচনাক

১০ উক্ত গ্ৰন্থ, পঞ্চম অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৪৬

১১ "অৱশ্যে পঞ্চম অঙ্কটো চৰিত্ৰ বা বৃত্তৰ বাবে অপৰিহাৰ্য্য নহয়। 'ৰূপালীম'ৰ চৰিত্ৰ আৰু বৃত্তৰ যি নিপোটল গাঁথনি, তাৰ তুলনাত এই বিসঙ্গতিটো এৰাই চলিব পৰা বিধৰ।" গোবিন্দ দাস, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-মনীষা, ১৯৯৪,

সম্পূৰ্ণ জলাঞ্জলি দি ৰেণথিয়াঙে প্ৰভুৰ বাবে মায়াব' আৰু জুনাফাক নিৰ্মমভাৱে প্ৰহাৰ কৰি, ৰূপালীমক ৰজাৰ হাতত গটাই দিছে। নিজস্বহীন, প্ৰভুভক্ত ৰাজবিষয়াৰ প্ৰতিভূ ৰেণথিয়াঙৰ চৰিত্ৰ কম পৰিসৰতে অতি সফলভাৱে নাট্যকাৰে নাটখনত ফুটাই তুলিছে।

মণিমুগ্ধ ঃ

'ৰূপালীম' নাটকৰ আটাইতকৈ শক্তিশালী অথচ জটিল চৰিত্ৰ হ'ল মণিমুগ্ধ। প্ৰথম অঙ্কত প্ৰকাশ পোৱা মণিমুগ্ধ মতলীয়া, ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক মানসিকতাৰ অহংকাৰী চৰিত্ৰ। ৰূপালীমক দেখা মাত্ৰেই তেওঁ ক'ব পাৰিছে — "অৱশ্যে, এই মুকুতা যদিও শামুকৰ পেটত উপজিছে, ইয়াত ইয়াৰ ঠাই নহয়। ই ৰাজকাৰেঙৰহে উপযোগী। এই ৰূপহীজনী কোন?"[12]

অৰ্থাৎ, সকলো সুন্দৰ বস্তুৱেই ৰজাৰ ভোগৰ সামগ্ৰী। ৰূপালীম যিহেতু সুন্দৰী, সেইবাবে ৰূপালীম তেওঁৰ ভোগৰ আহিলা। সুবৰ্ণময় ব্ৰহ্মাদেশীয় কাৰুকাৰ্য্য খটোৱা সোণৰ পাতেৰে ছটোৱা কোঠা, য'ত সোণৰ ওপৰত ৰঙা-নীলা-কজলা নানান পাথৰ আৰু মণিমুকুতাৰ বাখৰ খটোৱা হৈ আছে, তেনে একে ৰাজকীয় পৰিৱেশত মণিমুগ্ধই কামনা পূৰণৰ বাবে ৰূপালীমৰ দৰে সুন্দৰীৰ দেহৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰি নিলজ্জ আৰু নীচভাৱে এনেদৰে ক'ব পাৰিছে– "মানুহ! নহয়— তোমাৰ ৰূপে আৰু মোক মানুহ কৰি থোৱা নাই। মই এটা অদম্য বাসনা। মই তোমাৰ ৰূপৰ, তোমাৰ সৌন্দৰ্যৰ এটা ৰূপ ধৰা পিয়াহ। মই তোমাৰ সুন্দৰ অৱয়বৰ অন্তৰালত থকা শুভ্ৰ আত্মালৈ হোৱা এটা চিৰদিনীয়া হাবিয়াস। ৰূপালীম! তুমি মোক ঘিণ কৰিছা। কিন্তু মই তোমাক ভাল পাওঁ। অতিকৈয়ে ভাল পাওঁ। তোমাৰ কাৰণে মই বহুত তললৈ নামি গ'লো— মানুহৰ শাৰীৰপৰা হিংস্ৰ পশুৰ শাৰীলৈ তোমাক পাবলৈ।"[13]

ভোগে মানুহক এনেদৰে অন্ধ কৰে যে মানুহে নিজৰ সমস্ত সত্তা পাহৰি যায়। বিবেক, আত্মসম্মানবোধ, আত্মমৰ্যাদা সকলো পাহৰি মানুহৰ শাৰীৰপৰা পশুৰ শাৰীলৈ নামি আহে। মণিমুগ্ধয়ো উক্ত সংলাপত স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে সেই কথাকে স্বীকাৰ কৰিছে। পৌৰুষত্বৰ দাম্ভিকতা মণিমুগ্ধৰ প্ৰবল। এগৰাকী সুন্দৰীৰ দেহ আৰু প্ৰেমৰপৰা বঞ্চিত হৈ তেওঁ হাৰি যাব নোৱাৰে। তেওঁৰ আছে ধনৰ অহংকাৰ, ক্ষমতাৰ অহংকাৰ, যৌৱনৰ অহংকাৰ। তেনেস্থলত ৰূপালীমে তেওঁক

---

[12] উক্ত গ্ৰন্থ, দ্বিতীয় অঙ্ক, পৃষ্ঠা-১৫
[13] উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৩৪

হেয় কৰিব কি সাহসত? ৰজাৰ ইচ্ছাৰ আজ্ঞা। তেনে ইচ্ছাক অসন্মান কৰাৰ অধিকাৰ ৰূপালীমৰ থাকিব নোৱাৰে। মণিমুগ্ধই সেইবাবেই স্পষ্টকৈ কৈছে— "মোৰ কথা বুজিব নোৱাৰা ! (হাঁহি) মোৰ কথাৰ মানে হৈছে- (অলপ কৰ্কশতাৰে) তুমি মোৰ হাতৰ মুঠিত। মই তোমাক যি ইচ্ছা তাকে কৰিব পাৰোঁ।"[১৪]

অথচ, সেইজন মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে একো নকৰে, কৰিব নোৱাৰে। মণিমুগ্ধৰ বক্তব্যত ফুটি উঠিছে অন্য এক স্বৰূপ — "ৰূপালীম! তোমাৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে মণিমুগ্ধই একো নকৰে। ৰূপালীম! আহা। তুমি এই শয্যাত বহাহি আৰু মই তোমাৰ চৰণৰ তলত বহি মোৰ অন্তৰৰ কথা কওঁ। মোৰ হিয়াৰ তলিৰ সকলো উবুৰিয়াই তোমাৰ আগত নিবেদন কৰোঁ। তেতিয়া তুমি বুজিবা, সমিধান নিদিয়াকৈ কেনেকৈ থাকিব পাৰিবা। ৰূপালীম! আহা-আহা-"[১৫]

যিজন মণিমুগ্ধই যি ইচ্ছা তাকে কৰিব পাৰোঁ বুলি দাম্ভিকভাৱে ক'ব পাৰে সেই একেজনেই খন্তেকতে ৰূপালীমৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে একো নকৰে বুলি কোঁৱাৰ কাৰণ অলপ টলকি চালেই ওলাই পৰে। এই অঙ্কৰ (৪ৰ্থ) প্ৰথমভাগত ৰূপালীমে মণিমুগ্ধক কাবৌ কৰি কৈছে— "মণিমুগ্ধ কোঁৱৰ! তুমি মোক ইয়াত অকলে থাকিবলৈ দিয়া। মণিমুগ্ধ কোঁৱৰ! মায়াব' মোৰ জীৱন জুৰি আছে। মণিমুগ্ধ ! মোক মায়াব'ৰ ওচৰত থৈ আহাগৈ।"[১৬]

মঞ্চ-নিৰ্দেশনাত আছে- "মণিমুগ্ধ ক্ষুব্ধ হৈ হতাশ প্ৰেমিকৰ দৰে এখোজ-দুখোজকৈ আহি শয্যাত বহে[১৭] আৰু ভ্ৰূ-সঙ্কুচিত কৰি সোধে — "ৰূপালীম! মায়াব'ক তুমি বৰ ভাল পোৱা?"

ৰূপালীমে মায়াব'ক কিমান ভাল পায় বুলি পুনৰ প্ৰশ্ন কৰাত ৰূপালীমে দিয়া উত্তৰটো মন কৰিবলগীয়া। ৰূপালীমে কৈছে — "মই ক'ব নোৱাৰোঁ। খুব ভাল পাওঁ। গছত যিমান ফুল আছে, ডালত যিমান পাত আছে, নৈত যিমান পানী আছে, শূইন্যত যিমান বতাহ আছে, নিশাৰ আকাশত যিমান তৰা আছে— তিমান।"[১৮]

এনে এটা অনন্য উত্তৰে মণিমুগ্ধৰ অন্তৰৰ সুপ্ত প্ৰেমিকজনক জগাই তুলিছে। মায়াব'ক এই নাৰীয়ে ইমান ভাল পায়! যি ভালপোৱা মণিমুগ্ধই

---

১৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩৫
১৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩৫
১৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩৪
১৭ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩৪
১৮ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩৪

কাৰোৰেপৰা কোনোকালে পোৱা নাই। স্বতঃস্ফূৰ্ত, কাৰণহীন, স্বাৰ্থহীন এই প্ৰেম জোৰ কৰি আদায় কৰাৰ মূল্যহীনতা উপলব্ধি কৰাৰ বাবেই মণিমুগ্ধই হৃদয়ত ৰূপালীমৰ মাজত শাৰীৰিক সৌন্দৰ্যৰ লগতে আত্মীক সৌন্দৰ্যৰো সন্ধান পাইছে। সেই একেটা অঙ্কত, ইতিভেনৰ অতৰ্কিত আক্ৰমণতো মণিমুগ্ধ অলপো বিচলিত হোৱা নাই। বৰং পৰিহাসপূৰ্ণভাৱে ইতিভেনক সম্ভাষণ জনাইছে। এই পৰিহাসৰ আঁৰতো আছে- ৰূপালীমে মায়াব'ক ভাল পাওঁ বুলি কোৱা কথাৰ অনুৰণন। মণিমুগ্ধই ইতিভেনক সেইবাবেই এনেদৰে কৈছে— "ইতিভেন! চিৰকালেই মই তোমাৰ বন্দী। তুমিতো আগেয়ে মোত ভোল যোৱা নাছিলা। মইহে ভোল গৈছিলোঁ। এতিয়াও ভোল গৈয়েই আছোঁ।"[১৯]

ইতিভেনক বন্দী কৰাৰ পিছত ৰূকমী ৰাজ্যত জুই লগাই দাহ কৰিবলৈ আজ্ঞা দিয়ে মণিমুগ্ধই। ৰেণথিয়াওক নিৰ্দেশ দিছে– "...... ৰূপালীমক জীয়াই জীয়াই মোৰ আগত আনি দিব লাগিব; কোনো অঙ্গত ঘুণ নলগাকৈ।"[২০]

ইতিভেনৰ স্বদেশপ্ৰীতিৰ আঁৰত থকা স্বাৰ্থ মণিমুগ্ধই উপলব্ধি কৰিছে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক কুঁৱৰী কৰিব বুলি কোৱা কথা সহ্য কৰিব নোৱাৰি ইতিভেনে হাতত বন্ধা সোণৰ শিকলিৰে আঘাত কৰাত মণিমুগ্ধ অচেতন হৈ পৰিছে। আকৌ আঘাতপ্ৰাপ্ত মণিমুগ্ধৰ অচেতন অৱস্থা সহ্য কৰিব নোৱাৰি সেই ইতিভেনেই কান্দি পেলাইছে। চেতনা পাই মণিমুগ্ধয়ো স্বীকাৰ কৰিছে — "ময়ো তোমাক বৰ ভাল পাওঁ।"

ইতিভেনৰ প্ৰতি মণিমুগ্ধৰ এই স্বীকাৰোক্তিত ফুটি উঠিছে বাগ্‌দত্তাৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱা ; নৈতিক দায়িত্ব তেওঁ পাহৰি যোৱা নাই। কিন্তু ৰূপালীমৰ ৰূপ যদি তেওঁ উপভোগ কৰিব নোৱাৰে তেনেহ'লে তেওঁৰ জীৱন অসাৰ্থক হ'ব। কিন্তু মুখ খুলি তেওঁ হৃদয়ৰ অপ্ৰাপ্তিৰ কথা ক'ব নোৱাৰে; সেই অপ্ৰাপ্তি হ'ল নিস্বাৰ্থভাৱে একমাত্ৰ ভালপোৱাৰ, যি ভালপোৱা ৰূপালীমেহে মণিমুগ্ধক দিব পাৰে। ইতিভেনৰ আগত সেই কথা ক'বলৈ গ'লে তেওঁৰ পৌৰুষত্বৰ অহংকাৰ খৰ্ব হৈ যাব। সেইবাবে তেওঁ ইতিভেনক কৈছে— "নহয়, ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক। তোমাক মই ভাল পাওঁ।"[২১]

---

[১৯] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩৭

[২০] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩৯

[২১] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৪১,৪২

মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰৰ অন্য এটা দিশ হ'ল- প্ৰত্যুৎপন্নমতিতা। চল চাই চাপৰি বজাব জানে তেওঁ। মণিমুগ্ধই বিচৰা হ'লে নিশ্চয় ৰূকমী ৰাজ্য একেবাৰে নিচিহ্ন কৰি দিব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু তেওঁ ৰূপালীমক নিজৰ হাতৰ মুঠিলৈ আনিবৰ বাবেহে ৰাজনৈতিক কুট-কৌশল প্ৰয়োগ কৰিছে। ৰূপালীমক আতংকিত কৰি তেওঁৰ গুপ্ত অভিলাষ পূৰণৰ বাবে কৰা অভিসন্ধিৰ স্বৰূপ ষষ্ঠ অঙ্কৰ প্ৰথম অংশতে ফুটি উঠিছে -

"মণিমুগ্ধ ঃ বন্দীবোৰক প্ৰাণদণ্ডৰ কাৰণে সাজু কৰা হৈছেনে?

ৰেনথিয়াং ঃ হয় প্ৰভু। ঘাতকবোৰ সাজু হ'ব ধৰিছে। মাজনিশা এটা এটাকৈ প্ৰাণদণ্ড পোৱা বন্দীবোৰক হত্যা কৰা হ'ব আৰু তাৰ পিছতে বাকী থকা ৰূকমী গাঁওবোৰ সমূলঞ্চে ধ্বংস কৰি ৰূকমী কাৰেংটোত জুই দিয়া হ'ব!

মণিমুগ্ধ ঃ বাৰু গাঁও-ভুঁই পুৰিব নালাগে। কাৰেঙো একো নকৰিবি। ৰূপালীমক এই আদেশৰ কথা জনোৱা হৈছে নে নাই ?

ৰেণথিয়াং ঃ হৈছে প্ৰভু।

মণিমুগ্ধ ঃ তাই এই বাতৰি কেনেভাৱে গ্ৰহণ কৰিছে?

ৰেণথিয়াং ঃ শুনি তাই মূৰ্চ্ছাপ্ৰায়। তাৰ পিছত অবিৰল কান্দিব লাগিছে। সেই কান্দোন এতিয়াও মাৰ যোৱা নাই।

মণিমুগ্ধ ঃ সুন্দৰ হৈছে। চকুপানীৰ বাৰিষাৰে কোমল হোৱা অন্তৰৰ মাটিত মই চাহ কৰি মোৰ বাসনাৰ কঠিয়া পেলাবৰ উপযুক্ত সময় হৈছে। লৈ আহ ৰূপালীমক— সুন্দৰকৈ সজাই ফুল-চন্দনেৰে।"[২২]

পঞ্চম অঙ্কত দেখা গৈছে, ৰেণথিয়াঙে পলাই যোৱা ৰূপালীমক মায়াৱ'ৰ সৈতে অগাধ জাৰণিত বিচাৰি পাইছে। মায়াব'ৰ কাষৰপৰা ধৰি অনা ৰূপালীমক ষষ্ঠ অঙ্কত তেতিয়ালৈকে মণিমুগ্ধই লগ পোৱা নাই, মাত্ৰ গম পাইছে ৰূপালীমক বিচাৰি পাই পুনৰ লৈ অহা হৈছে ৰাজকাৰেঙলৈ। ৰূপালীমৰ প্ৰতি তীব্ৰ খং এটাই তেওঁক ভিতৰি ভিতৰি ডেই পুৰি মাৰিছে। তেওঁ গম পাইছে ৰূপালীমৰ মন তেওঁ কেতিয়াও নাপায়। ৰূপালীমে তেওঁক উপেক্ষা কৰিছে- এই অপমানৰ অনুভৱে তেওঁক কৰি তুলিছে উন্মাদ, অস্থিৰ। সেইবাবে তেওঁ তাৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ হৈছে। মনৰ অধিকাৰ নোপোৱা, নাৰীৰ প্ৰকৃত প্ৰেমৰপৰা বঞ্চিত হোৱা অতৃপ্ত মণিমুগ্ধই এনে এক চূড়ান্ত প্ৰতিশোধ ল'বৰ বাবে প্ৰস্তুত হৈছে যে তেওঁৰ বক্তব্যত সেই কথা স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ পাইছে-

---

২২ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৫০-৫১

"বজোৱা, মূৰ্চ্ছনা আৰু মূৰ্চ্ছনাৰ লগে লগে মোৰো ৰূপৰ পিয়াহ তাৰ ছন্দেৰে সমন্বয় ৰাখি বাঢ়ি বাঢ়ি লোকৰ তাৰাগ্রামলৈ উঠি যাওক আৰু তাৰা স্বৰৰ দৰে তীব্ৰ হৈ পৰক,- যাতে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সৌন্দৰ্যও মোৰ অনুভূতিত ধৰা পৰে। ৰূপালীমৰ ৰূপৰ সোৱাদৰ সূক্ষ্মতৰ মৌখিনি যাতে মোৰ ওঁঠে উপলব্ধি কৰিব পাৰে। যাতে মোৰ চুলিৰ আগে, ভৰিৰ আঙুলিৰ নখে, হাড়ৰ ভিতৰত থকা হিমজুৰেও ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পৰশত শিয়ঁৰি সুখ পায়। মোক লাগে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পূৰ্ণ উপভোগ— ৰূপালীম-"[২৩]

বনদেৱীৰ ৰূপত ফুল-পাতেৰে সুশোভিতা ৰূপালীমক দেখাৰ লগে লগে মণিমুগ্ধ অভিভূত হৈ পৰিছে, হৈ পৰিছে অথিৰ-অবিৰ। অসংযতভাৱে ৰূপালীমক চাই চাই থিতাতে সন্বিত ঘূৰাই পাই ৰূপালীমক হাত কৰাৰ কূট-কৌশলত লাগি গৈছে। জুনাফা, মায়াব', ইতিভেন আৰু ৰুকমী ৰাজ্যৰ সমূহ প্ৰজাক প্ৰাণদণ্ড দিয়াৰ ভাবুকিৰে ৰূপালীমৰপৰা দেহ দানৰ প্ৰতিশ্ৰুতি আদায় কৰিছে।

মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক আহ্বান কৰিছে এনেদৰে— "ৰূপালীম! ৰূপালীম! মৰ্মৰ মূৰ্তিৰ আঁৰত আৰু জীৱলগা ৰূপ লুকাই নথ'বা। আন্ধাৰ নিশাৰ হিম-চেঁচা সৰোবৰৰ পানীত স্পন্দন আৰু পুলকবিহীন পদুমৰ দৰে নৰ'বা। আহা! তোমাৰ ৰূপৰ লহৰ তুলি তোমাৰ সৌন্দৰ্যৰ নিজৰাটি, তোমাৰ শুৱলা অমৃতোপম কণ্ঠৰ সুৱদিৰে সানমিহলি কৰি মোৰ ওপৰেদি বোৱাই দি মোক ৰূপৰ ধলেৰে টৌৱাই নিয়া। আহা— ৰূপালীম!"[২৪]

দেহ সৰ্বস্ব প্ৰেমৰ আকাংক্ষাৰে আগবাঢ়ি যোৱা মণিমুগ্ধই সতৃষ্ণ নয়নেৰে ৰূপালীমলৈ চাই মুগ্ধ হৈ পৰে। এবাৰ হাতখন আগবঢ়াই বুকুৰ কাপোৰখন উদঙাবলৈ গৈয়ো হাত কোঁচাই আনে। হঠাতে প্ৰদীপ গছ নুমাই যায়।

মণিমুগ্ধই সোধে— "ৰাতি কিমান পৰ?"

লিগিৰীয়ে কয়— "শেষ হ'ল– পোহৰ হ'ল।"

গভীৰ হৈ দাৰ্শনিকতাৰে মণিমুগ্ধই কৈ উঠে– "পোহৰ হ'ল– এৰা, পোহৰ হ'ল।"

প্ৰতিশোধৰ প্ৰচণ্ড ধুমুহাৰ অন্ত পৰে। বাসনাৰ লেলিহান শিখা নিৰ্বাপিত হয়। কামনাই আন্ধাৰ কৰা হৃদয় জ্ঞানৰ পোহৰে উজলাই তোলে। এতিয়া আৰু বাহ্যিক পোহৰৰ প্ৰয়োজন নাই। সূৰ্যোদয়ৰ পাছত সকলো পোহৰেই হৈ পৰে ম্লান,

---

[২৩] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৫১,৫২

[২৪] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৫৫

অৰ্থহীন। সত্যৰ মুখামুখি হ'ল মণিমুগ্ধ। দেহৰ ওপৰত মনৰ জোৰ-জবৰদস্তি কেতিয়াও নচলে। কোনো অভিসন্ধিয়েই হৃদয়ক জয় কৰিব নোৱাৰে। ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য অকল দৈহিক নহয়, মনৰ সৌন্দৰ্যইহে ৰূপালীমক কৰি তুলিছে অপৰূপা। সেইবাবেই তাইৰ সৌন্দৰ্য সত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত ; সত্যই শিৱ, শিৱই সুন্দৰ। অৰ্থাৎ, "সত্যম শিৱম সুন্দৰম"। সুন্দৰৰ পূজাৰী জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পূজাৰী মণিমুগ্ধক সত্য-শিৱ-সুন্দৰৰ জ্ঞান দি বিমল আনন্দ প্ৰদান কৰিছে। মণিমুগ্ধ এটা আদৰ্শ চৰিত্ৰ নহ'ব পাৰে, কিন্তু মানসিক ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ দ্ৰুত সঞ্চালনে চৰিত্ৰটোলৈ আনিছে বিচিত্ৰতা আৰু চৰিত্ৰটো হৈ পৰিছে গতিশীল চৰিত্ৰ (Round Character)।

ইতিভেন ঃ

'ৰূপালীম' নাটকখনৰ আন এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ হ'ল ইতিভেন। প্ৰহলাদ বৰুৱাই এই চৰিত্ৰটোৰ সম্পৰ্কত লিখিছে- "ৰূপালীম নাটকৰ তৃতীয়টো শ্ৰেণীৰ আটাইতকৈ উজ্জ্বল চৰিত্ৰ ইতিভেন। ইতিভেন কেৱল তৃতীয় শ্ৰেণীটোৰ ভিতৰতে নহয় ; জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আটাইকেইখন নাটকৰ ভিতৰতে এক অমৰ সৃষ্টি। ৰূপালীম নাটকৰ ইতিভেন মানুহৰ নিজ্ঞান মনৰ আৱিষ্কাৰ । সেইবাবে ইতিভেন মানুহৰ মন গহনৰ মনঃসমীক্ষাত্মক বিশ্লেষণ। এফালে নাৰীসুলভ কোমলতা, আনফালে পুৰুষ সুলভ কঠিনতা-এনেবোৰ বিচিত্ৰ প্ৰবৃত্তিৰ সমাহাৰ ঘটিছে ইতিভেনৰ চৰিত্ৰত।"[২৫] 'ৰূপালীম' নাটৰ তৃতীয় অঙ্কত, ৰুকমী ৰজাৰ মুখেৰেই দৰ্শক-পাঠক অবগত হয় যে, প্ৰান্তদেশৰ মণিমুগ্ধই ভনীয়েক ইতিভেনক বিয়া কৰাবলৈ স্থিৰ কৰি থৈছে। সেইবাবে ৰূপালীমক মণিমুগ্ধই ধৰি নিয়া বুলি শুনি ৰুকমী ৰজা আচৰিত হৈছে। সাধাৰণ এজনী ছোৱালীৰ কাৰণে ৰুকমী ৰজাই শক্তিশালী মণিমুগ্ধক জোকাই লৈ ৰাজ্যলৈ বিপদ চপাই আনিবলৈ মান্তি নোহোৱাত সাহসিকতাৰে তাৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ ওলাই আহিছে ইতিভেন। ককায়েকৰ লগত যুক্তি তৰ্কত লিপ্ত হৈ স্পষ্টভাৱে বিৰোধ কৰিছে- "তুমিও ৰজাৰ কাৰণে অনুপযুক্ত।"

ভনীয়েকৰ বিদ্ৰোহী মনটো দেখি ৰুকমী ৰজাই বুজাইছে-

"ইতিভেন ভনীটি! তোৰ ভুল হৈছে। ভাবি চাচোন মণিমুগ্ধক আমি কি কৰিব পাৰোঁ আৰু বিশেষতে যেতিয়া মণিমুগ্ধ আমাৰ মিত্ৰ। তাৰ উপৰি তোক বিয়া কৰাবলৈ বিচাৰিছে।"[২৬] ইতিভেনে ককায়েকৰ বুজনি শুনি স্পষ্টকৈ মণিমুগ্ধক বিয়া নকৰোৱাৰ কাৰণ ব্যাখ্যা কৰিছে-

---

২৫ প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতি মনীষা,১৯৯৭, পৃষ্ঠা-৭৮
২৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-২৩

"তেনে স্বামী মই নবৰোঁ। মোক বিয়া কৰাবলৈ ওলাই মোৰ জাতিৰ এজনী সামান্য দৰিদ্ৰ ছোৱালীৰ সোণ যেন গাৰ বৰণ দেখিয়েই যি এনে নীচ আচৰণ কৰিবলৈকো সঙ্কোচ নকৰিলে, তেনে পুৰুষক মই ঘিণ কৰোঁ। হাঁহি উঠা কথা নকবা।"[২৭]

ৰুকমী ৰজাই "এনে প্ৰতাপী ৰজাক আমি এই নিশকতীয়া প্ৰাণীকেইটাই কি কৰিব পাৰোঁ?" বুলি ভনীয়েকক মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুজিবলৈ বাধা দিয়াত ইতিভেনে উদাত্ত কণ্ঠেৰে উত্তৰ দিছে–

"একো কৰিব নোৱাৰিলেও মণিমুগ্ধৰ শিলৰ দুৰ্গৰ লোহাৰ দুৱাৰত মূৰ খুন্দিয়াই মৰিবগৈতো পাৰিম?"

অকল ইমানেই নহয় , ককায়েকৰ খণ্ডক গুৰুত্ব নিদি ৰুকমী ৰাইজ আৰু বিষয়াসকলক অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে যুজিঁবলৈ ইতিভেনে নিন্দাৰ চলেৰে উৎসাহিত কৰিছে–

"ৰাইজসকল আৰু বিষয়াসকল! কাপুৰুষ বিলাসী ৰজাৰ ছাঁত থাকি তোমালোকৰো বুদ্ধি ভ্ৰষ্ট হ'ল নেকি? নিজৰ বহুবল পাহৰি গ'লানেকি? তোমাৰ ঘৰতে তোমাৰ চোতালতে আহি তোমাৰ বুকুত গোৰ মাৰি শত্ৰু গুচি গ'ল। তুমি গৰ্জি নুঠি সেই শত্ৰুৰ চৰণৰ ধূলি নিৰ্মালি বুলি ল'লা। ৰুকমী ডেকা! ৰুকমী পুৰুষ! তুমি ইমান তললৈ গ'লা?"[২৮]

অতীতৰ শৌৰ্য-বীৰ্যৰ কথা মনত পেলাই দি স্বদেশ স্বজাতিৰ মান ৰাখিবলৈ ইতিভেনে সমূহ ৰুকমী প্ৰজাক মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰিলে। ইতিভেনৰ বাবে প্ৰেম আৰু বিবাহ ন্যায়-নীতিতকৈ কেতিয়াও ওপৰত নহয়। ব্যক্তিগত স্বৰ্থৰ বাবে দেশৰ মৰ্য্যাদা,স্বজাতিৰ মৰ্য্যদা কেতিয়াও লাঘৱ হ'বলৈ দিব নোৱাৰি। নৈতিকতাহীন কামুক মণিমুগ্ধক ইতিভেনে ঘৃণা কৰে। তেনে পুৰুষক তেওঁ কেতিয়াও বিয়া নকৰে। ইতিভেনে দেশবাসীক অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ উৎসাহিত কৰি জুনাফাৰ দৰে সাধাৰণ মানুহক ন্যায় দিবলৈ কৰা এই সৎ চিন্তা, সৎ উদ্দেশ্যত প্ৰকাশ পাইছে নীতিবোধ, স্বদেশ-স্বজাতিৰ প্ৰতি প্ৰীতি আৰু দায়িত্ববোধ। তৃতীয় অঙ্কত ইতিভেনৰ সাংগঠনিক দক্ষতাও ফুটি উঠিছে। ৰাজকাৰেঙৰ ভিতৰ চৰাৰ দায়িত্বত থকা ইতিভেনে স্বদেশ স্বজাতিৰ নেতৃত্ব দি মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ ওলাই আহিছে।

---

২৭ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-২৩
২৮ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-২৪

চতুৰ্থ অঙ্কত, ইতিভেনৰ ৰণাঙ্গিণী ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। অৱশ্যে অতৰ্কিতে মণিমুগ্ধক ৰাজকাৰেঙত ৰূপালীমক প্ৰেম-নিৱেদন কৰি থকা অৱস্থাত দেখা পাই ইতিভেনৰ স্বভাৱজাত নাৰী মনটো সাৰ পাই উঠিছে। এগৰাকী নাৰী নীতিবোধৰ ক্ষেত্ৰত সচেতন হ'ব পাৰে, হ'ব পাৰে নীতিবোধৰ খাতিৰত বিদ্ৰোহীনি, হ'ব পাৰে নাৰী বীৰাঙ্গণা তথাপি স্বভাৱসুলভ কোমলতা নাৰীয়ে কেতিয়াও বিসৰ্জন দিব নোৱাৰে আৰু বাদ দিব নোৱাৰে নাৰীসুলভ ঈৰ্ষাও। ইতিভেনো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়।

মণিমুগ্ধক বন্দী কৰিবলৈ গৈ ইতিভেন নিজে বন্দী হ'বলগীয়া হয়। ইতিভেনে যেতিয়া মণিমুগ্ধৰ উদ্দেশ্যে প্ৰশ্ন কৰে- "ৰূপালীমক কি কৰিলা"? তেতিয়া মণিমুগ্ধই উত্তৰ দিয়ে-"ৰূপালীম ইয়াৰ পৰা পলাই গৈছে। আকৌ ধৰি আনি দিবলৈ কৈছো।"

ইতিভেন ঃ কিয়? ৰূপালীমক কি কৰিবা?
মণিমুগ্ধ ঃ মোৰ কুঁৱৰী-
ইতিভেন ঃ (শয্যাত ঠেকেচা খাই বহি) কুঁৱৰী। তোমাৰ কুঁৱৰী?
মণিমুগ্ধ ঃ অৱশ্যে মোৰ।
ইতিভেন ঃ তাইক তোমাৰ কুঁৱৰী কৰিব নোৱাৰা ।
মণিমুগ্ধ ঃ কিয়?
ইতিভেন ঃ তাই মান্তি নহয়।

কিন্তু বলীৰ হাতত নিৰ্বলীৰ ৰণজয় সম্ভৱপৰ নহয়। মণিমুগ্ধই ৰাজশক্তিৰ অহংকাৰেৰে কোৱা কথাই ইতিভেনক হিংস্ৰ কৰি তোলে — "শুনিছা, মোৰ সৈন্যই তোমাৰ ৰূকমী বীৰসকলক কেনেকৈ দংশি নিব লাগিছে। আৰু অলপ সময়। তাৰ পিছত সকলো নিতাল মাৰিব। নিস্তৱতা হ'লে মই মোৰ অন্তৰৰ কথা তোমাক কম ভাঙি -পাতি। তেতিয়া বুজিবা মই তোমাক কিমান ভাল পাওঁ।"

মণিমুগ্ধৰ এনে কথা আৰু আচৰণত যিকোনো আত্মসন্মান থকা নাৰীৰেই খং উঠা স্বাভাৱিক। এফালে ভাবী স্বামী, আনফালে সেই স্বামীৰেই মুখত অন্য নাৰীৰ জয়গান। স্বদেশ-স্বজাতিৰ মৰণ-কাতৰ আৰ্তনাদ-কোলাহল সাম কাটিলে মণিমুগ্ধই ইতিভেনক সকলো ভাঙি পাতি ক'ব, ক'ব ইতিভেনক তেওঁ কিমান ভাল পায়- এনে পৰিহাসপূৰ্ণ কথাই ইতিভেনৰ সংযম ভাঙি পেলাবলৈ বাধ্য কৰিলে। তেওঁ খঙত একো নাই হৈ তাইক বন্ধা সোণৰ শিকলিডালেৰে মণিমুগ্ধক অতৰ্কিতে আক্ৰমণ কৰিলে। কিন্তু মণিমুগ্ধৰ আঘাতপ্ৰাপ্ত অৱস্থা তেওঁৰ নাৰী হৃদয়ে সহ্য

কৰিব নোবাৰিলে। আঘাত দিয়া ইতিভেনেই মণিমুগ্ধৰ পৰিচৰ্যাকাৰিণী হ'ল; মণিমুগ্ধৰ ৰক্তাক্ত মুৰটো কোলাত তুলিলৈ বৰ উদ্বিগ্ন হৈ ইতিভেনে কয়–

ইতিভেন ঃ মণিমুগ্ধ ! মণিমুগ্ধ। মই আছো তোমাৰ ওচৰতে।

মণিমুগ্ধ ঃ ইতিভেন ! এঢোক ফটিকা দিয়া। (ইতিভেনে ততাতৈয়াকৈ মুখত ফটিকা অলপ বাকি দিয়ে। ফটিকা খাই মণিমুগ্ধ কিছু সুস্থ হয়।)

মণিমুগ্ধ ঃ ইতিভেন। বৰ দুখ দিলা। তুমি বৰ নিষ্ঠুৰা, তুমি মোক ভাল নোপোৱা ইতিভেন?

সমস্ত দম্ভ-অহংকাৰ, মান-অভিমান কাটি কৰি থৈ সাধাৰণ নাৰীৰ দৰে ইতিভেনে স্বীকাৰ কৰিলে — "(হুক্-হুকাই কান্দিবলৈ ধৰে) মণিমুগ্ধ। বৰ ভাল পাওঁ -বৰ ভাল পাওঁ। তোমাক মই বৰ ভাল পাওঁ।"[২৯]

এই ইতিভেন মণিমুগ্ধক ভালপোৱা প্ৰেমিকা, সুকোমল হৃদয়া নাৰী। হ বলগীয়া স্বামীক কোনো পৰ নাৰীৰ লগত কল্পনা কৰিব নোৱাৰি। তেনেস্থলত ইতিভেনৰ সমুখতে যেতিয়া মণিমুগ্ধই কয় — "ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য্য উপভোগ কৰিব নোবাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক। তোমাক মই ভাল পাওঁ।"

সেই কথা ইতিভেনে সহ্য কৰে কেনেকৈ? ক্ৰোধ আৰু ঈৰ্ষাত ইতিভেন হৈ পৰিছে হিংস্ৰ। মণিমুগ্ধক যেন ইতিভেনে শেষ কৰি দিব। সেই বাবেই ইতিভেনে কৈছে— "তোমাক মই এইবাৰ ৰূপালীমক লগ পোৱাৰ আগতে শেষ কৰিম।"

চতুৰ্থ অঙ্কত, ইতিভেনৰ মানসিকতাৰ সঘনে পৰিবৰ্তন ঘটিছে। এফালে ন্যায়পৰায়ণা হৈ মণিমুগ্ধৰ ৰাজ্য আক্ৰমণ কৰি জুনাফা, মায়াব' আৰু ৰূকমী প্ৰজাক ন্যায় দিবলৈ বিচাৰিছে। আনফালে একেজনী ইতিভেনে মণিমুগ্ধক প্ৰেমৰ প্ৰতাৰক বুলি আঘাত হানিছে। সেই একেজনী ইতিভেনে মণিমুগ্ধক আঘাত দি হুকহুকাই কান্দিছে ; ভালপাওঁ বুলি অকপটে স্বীকাৰ কৰিছে; আকৌ ঈৰ্ষান্বিতা হৈ একেজনী ইতিভেনে মণিমুগ্ধক শেষ কৰি দিম বুলিও কৈছে ; কৈছে— "তোক মই ঘিণ কৰোঁ"; "বৰ্বৰ। ঘিণ কৰোঁ মই তোক ঘিণ কৰোঁ।"

ইতিভেনৰ এই মানসিক অৱস্থাৰ সঘন পৰিৱৰ্তন দৰ্শক-পাঠকে সহজে অনুভৱ কৰিব পাৰে। ষষ্ঠ অঙ্কত, ইতিভেনে বিশ্বাস কৰিলে- মণিমুগ্ধৰ চলনা আৰু ৰূপালীমৰ সহজ স্বীকাৰোক্তি। ৰূপালীমে নিজৰ দেহ দান দিছে বিনিময়ত ৰাজ্যৰ প্ৰজাৰ প্ৰাণ ৰক্ষা পৰিছে। কিন্তু মণিমুগ্ধৰ কামনাৰপৰা ৰূপালীমৰ সতীত্ব যে ৰক্ষা

---

[২৯] উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৪১

পৰিল, এই কথা পৰিস্থিতিৰ পাক্‌চক্ৰত তল পৰিল ; ইতিভেন, জুনাফা, মায়াৰ' নতুবা কোনেও এই কথা নাজানিলে, জনা সম্ভৱো নহ'ল। ৰূপালীমৰ ভাগ্যৰ এই বিড়ম্বণাৰ পূৰ্ণ সুযোগ ল'লে ইতিভেনে।

সপ্তম অঙ্কত ইতিভেনক অতি কঠোৰ হৃদয়া, ঈৰ্ষাপৰায়ণা নাৰীৰ দৰে লাগিছে। স্বদেশ-স্বজাতিৰ বাবে নিজৰ প্ৰেমকো প্ৰত্যাখ্যান কৰিব পৰা ইতিভেনে ন্যায় বা আদৰ্শৰ আঁৰ লৈ ব্যক্তিগত প্ৰতিশোধ পূৰণৰ বাবে ৰূপালীমক কঁড়িয়াই মৰা বুলি ভবাৰ অবকাশ নথকা নহয়। হ'লেও ইতিভেনক বুজিবলৈ হ'লে তেওঁৰ মুখৰ বচন এফাকি বিচাৰ কৰা উচিত হ'ব। সপ্তম অঙ্কত ইতিভেনে কৈছে — "ৰুকমী ৰাজ্যৰ প্ৰজাসকল! আপোনাসকলে জানে যে মই স্বজাতি আৰু স্বদেশৰ মান ৰাখিবলৈ মোৰ সহোদৰ ককাইকো ৰাজ্য ত্যাগ কৰাবলৈ কুণ্ঠিত হোৱা নাই। মোৰ প্ৰণয়ৰ থলি মোৰ পাণি-গ্ৰহণ কৰিবলৈ অতি ইচ্ছুক মোৰ প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থীকো মই উপেক্ষা কৰিলোঁ। কিহৰ কাৰণে? একমাত্ৰ মোৰ দেশৰ গৌৰৱ অটুট ৰাখিবলৈ। আনকি এদিন নিজৰ প্ৰাণকো দেশৰ কাৰণে তুচ্ছ-জ্ঞান কৰি মণিমুঙ্খৰ বিৰুদ্ধে অভিযান কৰিলোঁ। এই অত ক্ষতি-অত ত্যাগ- অত ৰুকমী জাতিৰ দুখ-কষ্ট ৰুকমী জাতিৰ ঘৰবাৰী সকলো ধ্বংস কৰিও যি গৌৰৱ ৰাখিবলৈ সকলো জলাঞ্জলি দিলোহঁক- সেই সকলো ভ্ৰষ্ট কৰিলে কোনে? ৰুকমী তিৰোতাৰ গাত খিলঞ্জীয়া কলঙ্ক সানিলে কোনে? এই মহা পাপীয়সী অসতীয়ে নহয়নে? নহয়নে।"[৩০]

ইতিভেনৰ উক্ত কথাৰ আঁৰত থকা ফাঁকিখিনি সহজ-সৰল ৰুকমী প্ৰজাই বুজিব কেনেকৈ? ইতিভেনে মণিমুঙ্খৰ ৰাজকাৰেঙত পাই অহা চৰম অপমানৰ বিষয়ে মুখ খুলি কেতিয়াও ক'বলৈ নোৱাৰে। সেইবাবে ৰুকমী তিৰোতাৰ গাত খিলঞ্জীয়া কলঙ্ক সানি অসতী হৈ অহা মহাপাপীয়সী বুলি ৰূপালীমৰ ওপৰতে তেওঁৰ সমস্ত ক্ষোভ ঢালিছে। শক্তিশালী মণিমুঙ্খক একো কৰিব নোৱৰাৰ প্ৰতিশোধ নিষ্ঠুৰভাৱে ৰূপালীমৰ ওপৰত লৈছে। ইতিভেনৰ এই কাৰ্য্যই অসমীয়া এটি প্ৰবাদলৈ মনত পেলায়-"কেৰ্কেটুৱাই তামোল খায়, নেউলক ধৰি কিলায়।"

ইতিভেনৰ চৰিত্ৰটোত যদি আদৰ্শ চৰিত্ৰৰ গুণবোৰ বিচাৰ কৰি চোৱা হয় তেনেহ'লে ব্যৰ্থ হ'ব লাগে । নাট্যকাৰে 'পাতনি'ত উল্লেখ কৰা "আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পোৱা হৈছে।" - কথাষাৰ ইতিভেনৰ চৰিত্ৰত খাপ খাই পৰে। মনকৰিবলগীয়া যে, অন্যায়ৰ বিপক্ষে যুঁজিবলৈ সাহস কৰা ইতিভেন এফালে ন্যায়ৰ প্ৰতিনিধি আৰু আনফালে তেওঁৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ প্ৰতিও আছে বিশ্বাস আৰু শ্ৰদ্ধা। এই কথাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে

৩০ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৫৮-৫৯

লিখকে কেনেকুৱা সময়ছোৱাত নাটকখন ৰচনা কৰিছিল সেই কথাটোও বিচাৰ কৰি চাব লাগিব।

প্ৰতিজন লিখকৰ ওপৰতে তেওঁৰ বাস কৰা যুগটোৰ প্ৰভাৱ পৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প সৃষ্টি হিচাপে 'ৰূপালীম' নাটৰ 'ইতিভেন' চৰিত্ৰটো বিশ্লেষণ কৰিবলৈ যাওঁতেও এই কথা মনত ৰাখিব লাগিব। মনত ৰাখিব লাগিব ৰূপালীম নাটকৰ পটভূমিলৈও। প্ৰথম অঙ্কৰ নাট্য-নিৰ্দেশনাই স্পষ্ট কৰিছে যে এইখন এখন অসমৰ পূব সীমান্তৰ পৰ্বতীয়া সভ্য বৌদ্ধ জাতি বাস কৰা গাঁও, যাৰ সভ্যতা মণিপুৰৰ লগত ৰিজাব পাৰি। কাল্পনিক এই নাটখনৰ মানুহবোৰ যিহেতু পৰ্বতীয়া তেওঁলোকৰ জীৱনৰ আদৰ্শ আৰু বিশ্বাসত কিছু প্ৰাচীনতা থকা স্বাভাৱিক। ইতিভেনো এই প্ৰাচীন মূল্যবোধৰপৰা মুক্ত নহয়। প্ৰাচীন ঐতিহ্যৰ ভিত্তিত নিৰ্মিত 'ৰূপালীম'ৰ এটি মুখ্য চৰিত্ৰ হিচাপে ইতিভেন প্ৰাচীন মূল্যবোধৰপৰা আঁতৰিব পৰা নাই।

নাট্যকাৰে ইতিভেন চৰিত্ৰটো নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত অতি সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰিছে। প্ৰাচীন মূল্যবোধৰ লগত ৰজিতা খোৱাই ইতিভেনক ৰূকমী ৰজাৰ ভনীয়েক হিচাপেহে অঙ্কন কৰিছে, পত্নী নতুবা জীয়েকৰ ৰূপত নাই কৰা। কিয়নো পত্নী নতুবা জীয়ৰীয়ে ৰূকমী ৰজাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ ঘোষণা কৰা হলে নাট্য-কাহিনীৰ প্ৰাচিন মূল্যবোধৰ অৱনতি ঘটিলহেঁতেন। আনফালে ইতিভেনে ভনীয়েক হিচাপে দুৰ্বল-সুৰাসক্ত ৰূকমী ৰজাক নিন্দা কৰা কাৰ্যক সেইখন সমাজেও সমৰ্থন দিছে; পত্নী বা জীয়ৰীয়ে একেটা কামকে কৰা হলে ঠিক তেনেদৰে নিশ্চয় সমৰ্থন নকৰিলেহেঁতেন। কিয়নো ৰক্ষণশীল সমাজৰ পত্নী নতুবা জীয়ৰীক সমাজে সেই অধিকাৰ দিয়া নাই। ড০ প্ৰহলাদ কুমাৰ বৰুৱাৰ কথাখিনি এই প্ৰসঙ্গত তুলি দিলে যথোচিত হ'ব– "এইবাবেই বিপ্লৱী চেতনাৰ দিশত এটা খোজ নতুন যুগত দিলেও ইতিভেনৰ আনটো খোজ নাৰীৰ সতীত্বৰ প্ৰতি থকা সমাজৰ ৰক্ষণশীলতাৰ বৃত্তৰ ভিতৰতে ৰাখি থোৱা হ'ল। আনহাতে ৰূপালীম নাটক ৰচনাৰ সময়ছোৱা ভাৰতৰ পৰাধীনতাৰ সময়। এইছোৱা সময়ত ইতিভেনে নতুন যুগৰ একেলগে দুয়োটা খোজ দিয়াত বাধা আছিল বহুত। সেইবাবে ইতিভেনৰ প্ৰবল স্বদেশানুৰাগ, প্ৰাচীন সংস্কাৰ, মুক্তিৰ আকাংক্ষা আৰু মানৱপ্ৰেমৰ বিকাশ ঘটিল ভাৰতৰ স্বাধীনতা লাভৰ পিছৰ 'লভিতা' নাটকৰ লভিতা চৰিত্ৰতহে।"[৩১]

ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ বিস্তাৰৰ সময়ছোৱাত ৰচিত 'ৰূপালীম'ৰ ইতিভেন চৰিত্ৰত সমকালীন ৰোমাণ্টিক ভাবাদৰ্শই সীমাবদ্ধতা আনি দিয়া স্বাভাৱিক। সেই হিচাপে ইতিভেন চৰিত্ৰ আদৰ্শ চৰিত্ৰ নহ'ব পাৰে কিন্তু এই চৰিত্ৰটো মানৱীয় দোষ-গুণেৰে পৰিপূৰ্ণ বাস্তৱ চৰিত্ৰ।

---

[৩১] প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতি মনীষা, ১৯৯৭, পৃষ্ঠা-৮৭

ৰিমু ঃ

'ৰূপালীম' নাটকৰ কাহিনী বিকাশত সক্ৰিয় ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিবলৈ সুবিধা নোপোৱা এটি সাধাৰণ চৰিত্ৰ হ'ল ৰিমু। ৰূকমী ডেকা 'ৰিমু' পঞ্চম অঙ্কটোত সামান্য সময়ৰ বাবেহে প্ৰকাশ পাইছে। অথচ, এই সামান্য সময়ছোৱাত 'ৰিমু'ৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে স্বদেশ স্বজাতিৰ প্ৰতি প্ৰেম আৰু দায়িত্ববোধ। মণিমুখ্যৰ আক্ৰমণত ৰূকমী ৰজাই দেশ এৰি পলাইছে। ৰূকমীৰজাৰ লগত পলাই অহা কেইবাজনো বিষয়াৰ লগত ৰিমুও আহিছে। ৰজা আৰু বিষয়াকেইজনৰ বাবে ফটিকা আনিবলৈ গৈ দেশৰ মানুহৰ দুৰ্গতি দেখি ৰিমুৰ মন কেনেদৰে বেজাৰত ভাগি গৈছে, এই কথা ৰূকমী ৰজা আৰু ৰিমুৰ কথোপকথনৰ মাজেদি বুজিব পৰা যায়—

ৰজা ঃ কটা। এই সামান্য কাম এটাকে যদি সংসাৰলৈ আহি কৰিব নোৱাৰিলি, তেন্তে সংসাৰলৈ আহিছিলি কিয়? মাৰৰ পেটতে সোমাই নেথাকিলি কিয়? আৰু আহিলিয়েই যদি হাত-ভৰি লগা মঙহৰ টোপোলাটো যেন হৈ থাকিলি কিয়? নানিলি কিয়? নানিলি কিয়?

ৰিমু ঃ শুনক ৰজা। নুশুনাকৈয়ে কিয় খং খায়? ৰূকমী ৰাজ্যৰ আৰু ৰাজধানী নাই। ৰূকমী ৰাজ্য আৰু নাই। (হাও হাওকৈ কান্দি) পুৰি ছাই কৰিলে-ছাই কৰিলে।

ৰজা ঃ ছাই কৰিলে কেনেকৈ?

ৰিমু ঃ মণিমুখ্যই আমাৰ ৰূকমী ৰাজ্য জুই লগাই পোৰাই দিলে— একো নাই। হাবিয়ে বননিয়ে পৰ্বতে প্যাষণ্ডে ৰূকমীবোৰ খাবলৈ নাপাই ঘৰ-বাৰীহীন হৈ ঘুৰি ফুৰিছে।[৩২]

যি সময়ত ৰূকমী ৰাজ্যৰ প্ৰজাৰ জীৱন-সম্পদ ধ্বংস হ'বলৈ ধৰিছে, সেই সময়ত প্ৰজাৰ দুখ-দুৰ্দশাৰ বুজ লোৱাতকৈ ফটিকাত মাতাল ৰূকমী ৰজা প্ৰাণৰ মমতাত জাৰণিত পলাই আছে নে মাতাল ৰজাৰ পৰা ৰিমুৱে মুক্তি বিচাৰিছে-

ৰিমুঃ ৰজা! মোক এৰি দিব লাগে।

ৰজাঃ কিয়?

ৰিমুঃ ৰজা! মোৰ আৰু নিজৰ প্ৰাণ ৰাখি ৰাইজৰ পৰা আঁতৰি থাকিবৰ ইচ্ছা নাই। মোৰ মানুহ, মোৰ দেশৰ যি দুৰ্দশা হৈছে, মই তাৰ ভাগ লওঁগৈ।[৩৩]

---

৩২ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৪৫

৩৩ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৪৫

'ৰিমু'ৰ দৰে সাধাৰণ যুৱক এজনৰ স্বদেশ-প্ৰীতিৰ তুলনাত ৰূকমী ৰজাৰ দুৰ্বলতা আৰু অযোগ্যতা স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ পাইছে। সীমিত এই চৰিত্ৰটো নিৰ্মাণৰ আঁৰত নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সমাজমুখী দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকাশ পাইছে। ৰাজশক্তিৰ ঘৃণনীয় মানসিকতাৰ তুলনাত সাধাৰণ মানুহৰ হৃদয়ৰ বিশালতম প্ৰকাশেৰে 'ৰিমু' চৰিত্ৰ সাধাৰণ হ'লেও অসাধাৰণ ৰূপত মূৰ্ত হৈ উঠিছে। ☐

'ৰূপালীম' নাটকৰ সংলাপ বিচাৰ

ড° মঞ্জু লস্কৰ

নাট্যকাৰ সদায় নাটকৰ বাহিৰত থাকে। বকলা পিঠিত নতুবা তাৰ পিছৰ পৃষ্ঠাত তেওঁৰ নাম থাকে। নাটকৰ অঙ্ক বা দৃশ্যৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে নাট্যকাৰ অদৃশ্য হয়। মাত্ৰ দৃশ্যবোৰৰ মাজত প্ৰকাশ পায় ঘটনা আৰু চৰিত্ৰবোৰৰ শাৰীৰিক তথা মানসিক ক্ৰিয়াকলাপ। সেইবাবে নাট্যকাৰৰ কʼবলগীয়া কথাবোৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ বচনৰ মাজেদিয়েই পৰোক্ষভাৱে প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া হয়। অৰ্থাৎ, নাটকত নাট্যকাৰ থাকে মৌন হৈ, কিন্তু পাত্ৰ-পাত্ৰীবোৰ থাকে মুখৰ হৈ। নাটকত সংলাপৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কে হাডচনৰ মত এনেধৰণৰ–

"Dialogue then becomes an essential adjunct to action or even an integral part of it : the story moving beneath the talk, and being, stage by stage, elucidated by it."[১]

অৰ্থাৎ, সংলাপ হৈছে কাৰ্যৰ অপৰিহাৰ্য সহযোগী উপাদান, ইয়াৰ যোগেদি নাটকৰ ঘটনা পৰম্পৰা ক্ৰমশঃ আগবাঢ়ে । সংলাপে কাহিনীৰ বৰ্ণনা আৰু অগ্ৰগতিৰ লগতে চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ মাজেদি ব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক ৰস প্ৰদান কৰাৰ সমস্ত দায়িত্ব বহন কৰে। সংলাপে প্ৰত্যেক দৃশ্যৰ পৰিস্থিতি প্ৰকাশ কৰাৰ লগতে সেই দৃশ্যৰ লগত ইতিমধ্যে ঘটা আৰু পিছত ঘটিবলগীয়া ঘটনাক ক্ৰমশঃ ভাবী পৰিণতিলৈ লৈ যোৱাৰ দায়িত্ব পালন কৰিব লাগে।[২]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'ৰূপালীম' নাটত উক্ত কথাখিনি যথোপযুক্তভাৱে প্ৰয়োগ হোৱা দেখা গৈছে। বিশেষকৈ প্ৰতিটো অঙ্কৰ সংলাপে কাৰ্যৰ অপৰিহাৰ্য সহযোগী উপাদান হিচাপে ঘটনাক ক্ৰমশঃ আগবাঢ়ি যাবলৈ সহায় কৰিছে। সংলাপে দৰ্শকক পৰিৱেশৰ লগত পৰিচয় স্থাপন কৰাত সহায় কৰে। যিবোৰ ঘটনা ইতিমধ্যে ঘটি গʼল, কিন্তু দৰ্শক-পাঠকে নাজানে, তেনে ঘটনা বা পৰিৱেশৰ বিষয়ে সংলাপৰ সহায়ত জানিব পাৰি। 'ৰূপালীম'ৰ পঞ্চম অঙ্কত ৰূকমী ৰাজ্য ইতিমধ্যে ধ্বংস হোৱাৰ কাহিনী আৰু ৰূকমী প্ৰজাৰ অবৰ্ণনীয় বিলাই-বিপত্তিৰ বিষয়ে ৰিমুৰ মুখেৰে পলৰীয়া ৰূকমী ৰজাৰ আগত ব্যক্ত কৰি নাট্যকাৰে সংলাপ প্ৰয়োগৰ এই সুবিধা গ্ৰহণ কৰিছে।

---

[১] William Henry Hudson, An Introduction to the Study of Literature, 1994, page. 191

[২] মঞ্জু লস্কৰ, অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নৰকাসুৰ, ১৯৯৯ চন, পৃষ্ঠা- ৯৬

ৰিমু ঃ শুনক ৰজা! নুশুনাকৈয়ে কিয় খং খায়? ৰূকমী ৰাজ্যৰ আৰু ৰাজধানী নাই। ৰূকমী ৰাজ্য আৰু নাই (হাও হাওকৈ কান্দি) পুৰি ছাই কৰিলে- ছাই কৰিলে!

ৰজা ঃ ছাই কৰিলে কেনেকৈ?

ৰিমু ঃ মণিমুগ্ধই আমাৰ ৰূকমী ৰাজ্য জুই লগাই পোৰাই দিলে- একো নাই। হাবিয়ে-বননিয়ে, পৰ্বতে পাহাৰে ৰূকমীবোৰ খাবলৈ নাপাই ঘৰ-বাৰীহীন হৈ ঘূৰি ফুৰিছে।

ৰজা ঃ সিহঁতৰ ফটিকাৰ টেকেলি লগত লৈ যোৱা নাই নেকি?

ৰিমু ঃ মুখত দি প্ৰাণ ৰাখিবলৈ এটা ধানৰ সঁচো নাই।[৩]

নাটকত সাধাৰণতে চুটি আৰু দীঘলীয়া দুই ধৰণৰ সংলাপ প্ৰয়োগ কৰা হয়। চুটি সংলাপে নাটকীয় কাহিনীৰ গতিত তীব্ৰতা প্ৰদান কৰে । জ্যোতিপ্ৰসাদে চুটি চুটি সংলাপৰ প্ৰয়োগ 'ৰূপালীম' নাটখনৰ বহু অংশত কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, প্ৰথম অঙ্কৰ ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ কথোপকথনখিনিৰ কথাকে ক'ব পাৰি। মায়াব'ৰ পেঁপাটো ৰূপালীমে ভৰিৰে গচকি ভাঙি পেলোৱাৰ বাবে সি দুখ পোৱাত ৰূপালীমে মায়াব'ক কৈছে-

ৰূপালীম ঃ তেন্তে তুমি মোক নকলা কিয় মায়াব'? নকলা কিয়? (পেঁপাটো নিজৰ হাতলৈ আনি তাক চুমা খাই হুক্-হুক্কৈ কান্দি) তেন্তে মোক নকলা কিয়? নকলা কিয়?

মায়াব' ঃ তুমিনো বাৰু ভাঙিলা কিয়?

ৰূপালীম ঃ মোৰ খং উঠিলে আকৌ!

মায়াব' ঃ তোমাৰ খং ক'ত উঠে?

ৰূপালীম ঃ (উত্তৰ দিব নোৱাৰি ৰৈ থাকি) জানো ক'ত উঠে। ভৰিতো উঠে, মূৰতো উঠে।

মায়াব' ঃ বুকুত উঠে নে নুঠে?

ৰূপালীম ঃ নুঠে।

মায়াব' ঃ কিয়?

ৰূপালীম ঃ বুকুত মৰমহে থাকে। তালৈ খং গ'লে মৰমবোৰ পমি যাব নহয়।

মায়াব' ঃ তেন্তে মোলৈ মৰম লগা মনটো মূৰত থাকে নহয়নে? সেইটো খণ্ডত পুৰি গ'ল।

---

[৩] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৪৫-৪৬

ৰূপালীম ঃ ইহ্ নাই যোৱা আকৌ। মই ভৰিৰেহে খং কৰি পেঁপাটোৰ পেটু উলিয়ালোঁ। হিঃ হিঃ হিঃ।[৪]

ষষ্ঠ অঙ্কত, মণিমুগ্ধ আৰু ইতিভেনৰ কথোপকথনতো চুটি সংলাপ প্ৰয়োগ কৰিছে।

নাটখনৰ বহু অংশত দীঘলীয়া সংলাপৰ প্ৰয়োগো মনকৰিবলগীয়া । বিশেষকৈ জুনাফা, ইতিভেন আৰু মণিমুগ্ধৰ মুখত এনে দীঘলীয়া সংলাপৰ প্ৰয়োগ অধিক। সাধাৰণতে নাট্যকাৰে নাটকত দীঘলীয়া সংলাপৰ প্ৰয়োগ কমকৈ কৰে। কিয়নো ই নাটকীয় কাহিনীৰ গতিত প্ৰায়ে শিথিলতা আনে। সংলাপবোৰ দীঘলীয়া হ'লে ই প্ৰায় ভাষণমূলক হয় আৰু দৰ্শক-পাঠকৰ বাবেও ই বিৰক্তিকৰ হয়। কিন্তু সদায় এই কথা সত্য নহয়। যদিও নাটকত চুটি সংলাপৰ প্ৰয়োগ কৰা উচিত বুলি কোৱা হয় তথাপিও কেতিয়াবা দীঘলীয়া সংলাপৰ ব্যৱহাৰে নাটকৰ ৰসসৃষ্টিত ব্যাঘাত নজন্মাবও পাৰে। (সংলাপ চুটি হ'ব লাগে নে দীঘল, এইটো নিৰ্ভৰ কৰে পৰিস্থিতিৰ প্ৰয়োজন আৰু চৰিত্ৰৰ ব্যঞ্জনাৰ ওপৰত।) 'ৰূপালীম'ত দীঘলীয়া সংলাপৰ প্ৰয়োগৰ ফলত নাটকলৈ মন্থৰতা অহা বুলি ক'ব নোৱাৰি নতুবা ৰসসৃষ্টিত বাধা হৈছে বুলি কোৱাৰো থল নাই। দৃষ্টান্তস্বৰূপে 'জুনাফা'ৰ মুখৰ এটি সংলাপ তুলি দিয়া হ'ল— "(নিজৰ মনতে ৰোষত জ্বলি) এনে কথাও মই শুনি থাকিবলগীয়া হ'ল! এনে কথাও- মই সহিব লাগিব। তই সকলো সহিব লাগিব। কিয় তোৰ শক্তি নাই? তই কিয় দুৰ্বল হৈ সংসাৰলৈ আহিছিলি? দুৰ্বলৰ কিহৰ মান— কিহৰ মান— কিহৰ অপমান? অপমানেৰে-ক্ষোভেৰে-নিজৰ গাৰ প্ৰতি তেজ টোপালেৰে তই তোৰ দুৰ্বলতাক পুহিব লাগিব। এই পৃথিৱীৰ নৈ—সাগৰ—বন—উপবন—ভালৰো ভাল, সুন্দৰৰো সুন্দৰখিনি— ৰূপৰো ৰূপ— কাৰ ভোগ্য? বলীৰ—শক্তিশালীৰ। আৰু দুৰ্বল তই—বলীৰ পাদুকাৰ মলি মাথোন। পেলাই দিয়া চুৱাপাতেৰে তোৰ ক্ষীণ আৰু দুৰ্বল অঙ্গ ৰক্ষা কৰিব লাগিব আৰু যদি ভুলত, অদৃষ্টৰ পৰিহাসত তোলৈ কিবা ভাল বস্তু আহে— তাক তই বলীৰ হাতত দিব লাগিব। তোৰ পুষ্ট শৰীৰটো বলীৰ পদ-সেৱাত—তোৰ নিপোটল ল'ৰাটো বলীৰ হুকুমৰ আঙুলিমূৰত— তোৰ সুন্দৰী ছোৱালীজনী—বলীৰ সিহঁতৰ কাৰেঙৰ লিগিৰীকৈ দিবগৈ লাগিব।"[৫]

---

৪ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৪-৫

৫ উক্ত গ্ৰন্থ, দ্বিতীয় অঙ্ক, পৃষ্ঠা-১৬

ৰাজশক্তিৰ উত্তগুলিৰ কাষত সাধাৰণ দুৰ্বল মানুহৰ কাকুত্য আৰু প্ৰতিবাদৰ নিষ্ফল প্ৰয়াস এই দীঘলীয়া সংলাপটোৰ মাজেৰে নিশ্চয় উচিতভাৱে নাট্যকাৰে প্ৰয়োগ কৰিছে। তৃতীয় অঙ্কত, নাট্যকাৰে স্বদেশ-স্বজাতিক উৎসাহিত কৰিবলৈ ইতিভেনৰ মুখত ব্যৱহাৰ কৰা এটি দীঘলীয়া সংলাপৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিবলগীয়া — "কৰ্মী ডেকাসকল আৰু বিষয়াসমূহ। আপোনালোকৰ সাহ দেখি সঁচাকৈয়ে মোৰ বুকুলৈ আশা আহিছে। যদিও আমাৰ ৰাজ্যখন সৰু তথাপিও এটা এটা কৰ্মী দহোটা প্ৰান্তবাসীৰ সমানে যুঁজ দিব পৰা হ'ব লাগিব। আজি আমাৰ ঘোৰ সঙ্কটৰ দিন। আমাৰ মহাদুৰ্দিন। আমাৰ আগৰ প্ৰতাপ, শৌৰ্য-বীৰ্য জাঁই পৰিছে। আমি আত্মৰক্ষা কৰিবলৈকো অপৰাগ হৈছোঁ। আমি আমাৰ ৰাজ্য আৰু প্ৰজাক শত্ৰুৰ আক্ৰমণৰপৰা ৰাখিব নোৱৰা হৈছোঁ। আমাৰ দুৰ্মদ ডেকা নিশকতীয়া হৈছে। আমাৰ গৌৰৱ ম্লান পৰি আমাৰ জাতি মৰণোন্মুখ হৈছে। সেয়েহে শত্ৰুৰ ইমান দম্ভ— ইমান অতপালি। আমাক ইমান অৱজ্ঞাৰ চকুৰে চাব পাৰিছে। মানুহ বুলিও নগণা হৈছে। বুকুৰ পৰা ছোৱালী কাঢ়ি নিছে। দুৰ্বল বুঢ়া মানুহৰ ওপৰতো অত্যাচাৰ কৰিবলৈ সাহ কৰিছে। সাজু হোৱা, সাজু হোৱা। সকলোৱে এবাৰ সতীত্বৰ, বীৰত্বৰ, শৌৰ্য্যৰ কাহিনী মনত পেলোৱা। ডেকা-গাভৰু, ধনী-দুখীয়া, সকলো ওলোৱা। এই জাতিৰ সৰ্বদলী মনোবলেৰে আৰু সাহৰ প্ৰচণ্ড আঘাতেৰে, মৰণ-বিজয়ী অভিযানেৰে মণিমুগ্ধৰ শিলৰ দুৰ্গ ভাঙি চুৰমাৰ কৰা। এবাৰ জ্বলি উঠা। এবাৰ জ্বলি উঠা।"[৬]

উল্লেখিত দীঘলীয়া সংলাপটো যদিও ভাষণমূলক তথাপি নাট্যকাহিনীৰ অগ্ৰগতিত উক্ত সংলাপে বাধাৰ সৃষ্টি কৰা নাই। বৰং এনে দীঘলীয়া সংলাপৰ নাট্য প্ৰয়োজনীয়তাক অস্বীকাৰ কৰাৰ উপায় নাই।

নাটকত সাধাৰণতে পৰোক্ষ আৰু প্ৰত্যক্ষ উক্তি বা সংলাপ প্ৰয়োগ কৰা হয়। প্ৰত্যক্ষ উক্তিৰ প্ৰয়োগ যথোচিতভাৱে যে নাটখনত হৈছে সেইবিষয়ে উল্লেখ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। কিন্তু নাটকখনত প্ৰয়োগ কৰা পৰোক্ষ উক্তিৰ বিশেষত্বৰ বিষয়ে অলপমান আলোচনা কৰিবলগীয়া আছে। পৰোক্ষ উক্তি মাজেদি সাধাৰণতে এটা চৰিত্ৰই আন এটা চৰিত্ৰৰ মাজত থকা গুণ-দোষ ইত্যাদিৰ বিষয়ে অৱগত কৰায়, যিবোৰ চৰিত্ৰটোৱে নিজে নিজৰ কাৰ্য বা বচনৰ মাজেদি ফুটাই তুলিব নোৱাৰে। 'কপালীম' নাটকত কিন্তু পৰোক্ষ উক্তি হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা ইতিভেনৰ এটি সংলাপ লক্ষ্য কৰিলে ইয়াৰ ব্যতিক্ৰমহে দেখা যায়। এই উক্তিটো হ'ল—

৬ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-২৭-২৮

"ৰুকমী তিৰোতাৰ সতীত্ব এটা ডকাইতৰ চৰণত উপহাৰ দি তাই আকৌ ঘূৰি আহি দেশৰ সতীৰ আসনত বহিব খোজে। তাই আকৌ ক'ব খোজে তাইৰ সতীত্বত বোলে চেকা পৰা নাই। মণিমুগ্ধই হৰণ কৰি তাইক পঠিয়াই দিছে। হাঁহি উঠা কথা! অসতী—এশবাৰ অসতী—সহস্ৰবাৰ অসতী! (জুনাফালৈ চাই) কোৱা বুঢ়া মানুহ! সঁচা কথা কোৱা, তোমাৰ এই কন্যা অসতী হয় নে নহয়? তোমাৰ ৰুকমী জাতিৰ গৌৰৱৰ- কথা- মনত ৰাখিবা। ৰুকমী নাৰীৰ সতীত্বৰ কথা কোৱা বুঢ়া মানুহ! কোৱা? অসতী হয় নে নহয়? অসতীৰ কি শাস্তি?"[৭]

এই উক্তিটোত পৰোক্ষভাৱে ৰূপালীমৰ চৰিত্ৰৰ দোষ দেখুৱাই দি ৰূপালীমক শাস্তি প্ৰদানৰ উচিত কাৰণ সাব্যস্ত কৰিব বিচাৰিছে যদিও দৰ্শক-পাঠকে জানে ৰূপালীম প্ৰকৃতাৰ্থত নিৰ্দোষীতা। এনেদৰে পৰোক্ষ উক্তিৰ নাট্য-পৰিহাসলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে পৰোক্ষ উক্তিৰ ব্যৱহাৰত অন্য এক অভিনৱত্ব প্ৰকাশ কৰিছে।

নাটকত সংলাপৰ যি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে, সেই দায়িত্ব জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ৰূপালীম' নাটকত সঠিক আৰু আকৰ্ষণীয় ৰূপত প্ৰয়োগ কৰিছে। নাট্যকাৰে সংলাপৰ যথোপযুক্ত প্ৰয়োগেৰে চৰিত্ৰৰ চেতন-অৱচেতন মনৰ ভাববোৰৰ লগত দৰ্শক-পাঠকক চিনাকী কৰি দিছে। স্বগতোক্তি আদিৰ পৰিহাৰ কৰি, গদ্য-সংলাপৰ ব্যৱহাৰৰদ্বাৰা নাটকখন অধিক বাস্তৱসন্মত ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। অৱশ্যে সংলাপবোৰ যদিও গদ্যধৰ্মী ইয়াত কাব্যিক বা স্পন্দিত গদ্যৰ এটি মিঠা সুৰ আছে, যি ৰস গ্ৰহণত বাধা হোৱাৰ সলনি নাট্যবস্তুৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত সহায়কহে হৈছে। এনে বহুতো সংলাপেৰে নাটখন সমৃদ্ধ। প্ৰথম অঙ্কত মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ প্ৰেমানুভূতি প্ৰকাশক কথোপকথনৰ একাংশ তুলি দিয়া হ'ল-

"ৰূপালীম ঃ বাৰু মায়াব'! জোনটোৱে ইমানবোৰ পোহৰ দি থাকে, তাৰ পোহৰবোৰ বাৰু ঢুকাই নেযায় কিয়?

মায়াব' ঃ সি পৃথিৱীখন খুব ভাল পায় সেই গুণে। সেই পোহৰবোৰ জোনৰ মৰম। পৃথিৱীখনলৈ জোনৰ ইমান মৰম আছে- সি কেতিয়াও নুঢুকায়। বাৰু ৰূপালীম। তোমাৰ মোলৈ তিমান মৰম আছেনে?"[৮]

---

[৭] উক্ত গ্ৰন্থ, সপ্তম অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৫৯

[৮] উক্ত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৫

নাটখনত ৰূপালীমে মায়াব'ক কিমান ভাল পায় সেই বিষয়ে কাব্যিকভাৱে সংলাপটিত প্ৰকাশ কৰিছে–

"ৰূপালীম ঃ মই ক'ব নোৱাৰো। খুব ভাল পাওঁ। গছত যিমান ফুল আছে, ডালত যিমান পাত আছে, নৈত যিমান পানী আছে, শূইনত যিমান বতাহ আছে, নিশাৰ আকাশত যিমান তৰা আছে- তিমান।"[৯]

চতুৰ্থ অঙ্কত, ৰূপালীমৰ প্ৰতি মণিমুগ্ধৰ প্ৰেম নিবেদনৰ আকুল মুহূৰ্তৰ এছোৱা সংলাপ এনেধৰণৰ-

"ভয় কৰিছা? আকৌ আঁতৰিছা। তোমাক হৰণ কৰা কঠোৰতা দেখি মোক শুঙাল বিছা বুলি ভয় খাইছা। নেযাবা? সেই বিছাৰপৰা আজি পখিলা উপজিল। সেই বিছা আৰু তোমাৰ ওচৰলৈ অহা নাই— সি ধ্বংস পালে। তাৰ পৰা সুষমা প্ৰণয়ৰ ফুটুকী পখিলাহে আহিছে ৰেণু আলসুৱা গাটি লৈ - মৌ বিচাৰি ফুলৰ ওচৰলৈ। ৰূপালীম! এই পখিলাৰ জনম মৌ পিবলৈ— ফুলৰ বুকুত সোমাই ফুলৰ পাহিতে পৰি জহি যাবলৈ। ফুলো ফুলিছে পখিলালৈ। মৌও যাচিছে পখিলালৈ। পখিলাক মৌ পিয়াবলৈকে ফুলৰ জনম। ফুলৰ জীৱন মৌ উজাৰি পখিলাক দিয়েই ফুলৰ জীৱন সমাপন। মৌ নেপালে মৰহি যোৱা— মৌ-হাবিয়াসী, মোৰে জীৱন ৰোৱা পখিলাটি তুমি কোন সতে আঁতৰাব খুজিছা? ৰূপালীম! তুমি ফুল হৈ জনমি ফুলৰ জীৱন সামৰি থ'ব খুজিছা। ফুলৰ জীৱনৰ নিৰ্বন্ধ উলঙ্ঘা কৰিছা। ৰূপালীম! জীৱনলগা ভাষালগা হাঁহিসনা ফুল তুমি আঁতৰি নেযাবা। ৰূপালীম! তোমাৰ ফুলকলি হেন কোমল বুকুখনি মোলৈ শিলকঠুৱা নকৰিবা।"[১০]

ৰূপালীমৰ শাৰীৰিক সৌন্দৰ্যই দেহজ-প্ৰেমত মত্ত কৰি তোলা মণিমুগ্ধৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ব্যাখ্যাটিত মনৰ ভাবাৱেগত ৰূপালীমৰ সংগসুখ লাভ কৰাৰ একান্ত আগ্ৰহ উপযুক্তভাৱে উক্ত সংলাপটিত প্ৰকাশ পোৱা দেখা গৈছে।

ঠিক একেদৰে ৰূপালীমৰ দেহ-সুধা পাণ কৰিবলৈ সম্পূৰ্ণ প্ৰস্তুত মণিমুগ্ধৰ কামুক মনটোৰ বহিৰ্প্ৰকাশ কেনেদৰে কাব্যিকতাৰ মাজেৰে সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে তাক বুজিবৰ বাবে তলত উল্লেখ কৰা সংলাপ দুছোৱাই যথেষ্ট—

(ক) "কি সুন্দৰ ৰূপালীম- কেনে কোমল তাইৰ মাংস-পেশীবোৰ- কেনে গোলাপৰ পাহিৰ দৰে নিমজ তাইৰ ছাল। বিদ্যাধৰীসকল। বজোৱা—সুন্দৰ সুৰৰি বেহাগ-মোৰ প্ৰাণ বিৰহত ব্যাকুল হৈ পৰক। আকৌ বজোৱা কামোদ— মোৰ বাসনাৰ ৰঙা গোলাপ এপাহ এপাহকৈ ফুলি উঠক। তাৰ তীব্ৰ সুৰভিৰ

[৯] উক্ত গ্ৰন্থ, চতুৰ্থ অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৩৪
[১০] উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা-৩২

মাদকতাত মই মতলীয়া হৈ ৰূপালীমক দুগুণ সুন্দৰী দেখোঁ। আৰু মোক আনি দিয়া মিছৰী হাছিছ— তাৰ অলপ সেৱন কৰি-সকলোকে সগোনৰ মায়াবী কোঠালিলৈ লৈ যাওঁ।"

(খ) "বজোৱা মূৰ্চ্ছনা আৰু মূৰ্চ্ছনাৰ লগে লগে মোৰো ৰূপৰ পিয়াহ তাৰ ছন্দেৰে সমন্বয় ৰাখি বাঢ়ি বাঢ়ি লোকৰ তাৰাগ্ৰামলৈ উঠি যাওক আৰু তাৰা স্বৰৰ দৰে তীব্ৰ হৈ পৰক যাতে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সৌন্দৰ্যও মোৰ অনুভূতিত ধৰা পৰে। ৰূপালীমৰ ৰূপৰ সোৱাদৰ সূক্ষ্মতৰ মৌখিনি যাতে মোৰ ওঁঠে উপলব্ধি কৰিব পাৰে। যাতে মোৰ চুলিৰ আগে, ভৰিৰ আঙুলিৰ নখে, হাড়ৰ ভিতৰত থকা হিমজুৰেও ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পৰশত শিয়ঁৰি সুখ পায়। মোক লাগে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পূৰ্ণ উপভোগ— ৰূপালীম–"[১১]

এনেধৰণৰ ভাবপ্ৰৱণ আৰু অনুভূতিপ্ৰৱণ সংলাপেৰে নাটখন উপচি আছে।

শিল্পৰীতিৰ ফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে উপমা আৰু প্ৰতীকৰ সু-সমন্বয়ৰে, স্পন্দিত গদ্যৰ লয়লাসেৰে সমৃদ্ধ 'ৰূপালীম' নাটকৰ অধিকাংশ সংলাপেই পাঠক-দৰ্শকক সততে কাব্যিক আনন্দ প্ৰদান কৰাত সফলতা লাভ কৰিছে। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা (সম্পাদক) ঃ মঞ্চলেখা, লয়াৰ্ছ বুক্ ষ্টল, ১৯৯৫
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৮১
- গোবিন্দ দাস ঃ জ্যোতি প্ৰসাদৰ নাট্য-মনীষা, লয়াৰ্ছ বুক্ ষ্টল, ১৯৯৪
- ড° প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি প্ৰসাদৰ নাটক, বনলতা, ১৯৯৯
- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি-মনীষা, বনলতা, ১৯৯৭
- ভৰত মুনি ঃ নাট্যশাস্ত্ৰ, অসম নাট্য সন্মিলন প্ৰকাশন, ১৯৯১
- ড° মঞ্জু লস্কৰ ঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নৱকাসুৰ, নিৰঞ্জন প্ৰকাশন,১৯৯৯
- ড° মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য উপক্ৰমণিকা, তৃতীয় প্ৰকাশ, ষ্টুডেণ্টচ ষ্টৰছ্, ১৯৯০,
- ড° মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য আৰু সাহিত্য

---

১১ উক্ত গ্ৰন্থ, ষষ্ঠ অঙ্ক, পৃষ্ঠা-৫১-৫২

- ড° সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ, তৃতীয় প্ৰকাশ, গ্ৰন্থপীঠ ১৯৮৩
- ড° সাধন কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা, বিদ্যোদয় লাইব্ৰেৰী, প্ৰাঃ লিঃ, কলিকতা-৯
- সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ষষ্ঠ সংস্কৰণ, সৌমাৰ প্ৰকাশ, ১৯৯১
- ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি, সেৱাকুটীৰ, ১৯৭০
- A.Nicoll : The Theory of Drama
- W.H.Hudon : An Introduction to the Study of Literature

'ৰূপালীম' নাটকত ৰোমাণ্টিকতাৰ উপাদান

যুথিকা তালুকদাৰ

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ এক অনন্য সৃষ্টি 'ৰূপালীম'। অসমৰ উত্তৰ-পুব সীমান্তত বাস কৰা পৰ্বতীয়া জনজাতি ৰূকমী অধ্যুষিত এখনি ৰাজ্যৰ পটভূমিত নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে। 'ৰূপালীম' এখন কাল্পনিক নাটক। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কল্পনাপ্ৰৱণ ৰোমাণ্টিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰকাশ নাটকখনত দেখা যায়। 'ৰূপালীম' নাটকৰ পটভূমি মধ্যযুগীয়। ইয়াৰ কাহিনীটো সুপৰিকল্পিত আৰু আটিল। নাটকখনৰ আৰম্ভণিটো অতি মোহনীয়। গীতৰ সুমধুৰ ধ্বনিৰ মাজেৰে মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ প্ৰণয় মধুৰ হিয়াৰ পৰিৱেশত নাট্য-কাহিনীৰ আৰম্ভণি। মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ কথোপকথনখিনিও ৰোমাণ্টিক আৱেগ-অনুভূতি, প্ৰণয়-মধুৰতাৰে সিক্ত।

কল্পনা প্ৰৱণতাৰ অসামান্য বিকাশেই ৰোমাণ্টিকতাৰ এক বিশেষত্ব। কল্পনাপ্ৰৱণতা আৰু ৰোমাণ্টিকতা এটা মুদ্ৰাৰেই ইপিঠি-সিপিঠি। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজেই 'ৰূপালীম' নাটকখন কাল্পনিক বুলি উল্লেখ কৰিছে। ১৮৮৯ চনত 'জোনাকী'য়ে যি ৰোমাণ্টিকতাৰ উন্মেষ ঘটাইছিল তাৰ প্ৰভাৱ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰত পৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ যদিও নতুন সাহিত্যাদৰ্শৰ বাটকটীয়া আছিল তথাপি তেওঁ সমকালীন অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰোমাণ্টিক আদৰ্শৰপৰা মুক্ত নাছিল। কাৰণ 'ৰূপালীম' নাটক ৰচনাৰ সময়টো আছিল ৰোমাণ্টিক সাহিত্য-বিস্তাৰৰ সময়।

'ৰূপালীম' নাটকৰ ঘটনা, চৰিত্ৰ, মানুহ সকলো কাল্পনিক বুলি নাট্যকাৰে কৈ গৈছে। নাটকখনৰ পটভূমিও কল্পিত। পৰ্বতীয়া ৰূকমী জনজাতিৰ দীপলিপ গাভৰু ৰূপালীমক পাহোৱাল ডেকা মায়াব'ই ভাল পায়। মায়াব' পে'পা বজাই ফুৰা এটা সাধাৰণ ল'ৰা। সেয়েহে বুঢ়া আপু জুনাফাই প্ৰাণৰ পুতলী ৰূপালীমক তালৈ বিয়া নিদিয়ে। অৱশ্যে শেষত জুনাফাই মায়াব'লৈ এটা অসাধাৰণ চৰ্ত আগবঢ়ায়। যদি মায়াব'ই এটা বাঘৰ মূৰ কাটি আনি জুনাফাক দিব পাৰে তেতিয়া ৰূপালীমক তালৈ বিয়া দিব। এই চৰ্ত পূৰণ কৰিবলৈ গৈয়ে নাটকখনলৈ সংঘাত নমাই আনে। জুনাফাৰ পণ অনুযায়ী সাহসী আৰু দৃঢ় মায়াব'ই এটা বাঘ নিধন কৰি তাৰ মূৰটো উপহাৰ দিবলৈ বুলি জুনাফাৰ ঘৰত উপস্থিত হয়। কিন্তু মায়াব'ৰ দুৰ্ভাগ্য যে তাৰ শৰত মৰা বাঘটো প্ৰান্তদেশৰ সেনাপতি ৰেণথিয়াঙে সদলবলে আহি নিজে কাঁড়েৰে মৰা বুলি কৈ বাঘৰ মূৰটো তাৰহে প্ৰাপ্য বুলি দাবী কৰে। ফলত জুনাফাৰ ঘৰতেই

মায়াব' আৰু ৰেণথিয়াঙৰ মাজত মৰামৰি হয় আৰু সেই সময়তে সেনাপতিৰ পিছে পিছে অহা প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধ আৰু তেওঁৰ সৈন্যদল উপস্থিত হয়। ৰূপালীমৰ ৰূপৰ চমকণিত মণিমুগ্ধ আকৃষ্ট হয় আৰু 'এই ৰূপ সাধাৰণ পঁজাত নহয় ৰাজকাৰেঙতহে শুৱায়' বুলি জুনাফাক ৰূপালীমক তেওঁৰ ওচৰত সমৰ্পণ কৰিবলৈ কয়। বিনিময়ত জুনাফাই পাব ছোৱালীজনীৰ গাৰ জোখৰ সোণ। কিন্তু জুনাফাই মান্তি নোহোৱাত ৰূপালীমক জোৰকৈ কাৰেঙলৈ লৈ যায় আৰু ৰূপালীমৰ ৰূপ-সুধা পাণ কৰিবলৈ উদ্বাউল হৈ পৰে। এইফালে ৰূকমী ৰজাৰ ভনীয়েক মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা ইতিভেনে চৰম ঈৰ্ষা আৰু অপমানত মণিমুগ্ধৰ কাৰেং আক্ৰমণ কৰে। মণিমুগ্ধই তেওঁলোকক বন্দী কৰি থয় আৰু ৰূকমী গাঁওবোৰ জ্বলাই দিয়ে। ৰূপালীমে মণিমুগ্ধৰ কাৰেঙৰপৰা পলাই যায় যদিও পুনৰ বন্দী কৰি লৈ আহে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক কয় যে যদি স্বেচ্ছাই ৰূপালীমে তাইৰ দেহ মণিমুগ্ধক সমৰ্পণ কৰে তেতিয়া মণিমুগ্ধই জুনাফা, মায়াব' আৰু ৰূকমী মানুহবিলাকক মুক্তি দিব। মায়াব', জুনাফা আৰু ৰূকমী মানুহৰ কাৰণে ৰূপালীমে তাইৰ লৱণু কোমল দেহ মণিমুগ্ধক দান কৰিবলৈ সন্মত হয়। মায়াব'ৰ প্ৰতি ৰূপালীমৰ একনিষ্ঠ প্ৰেম অনুভৱ কৰি অদম্য বাসনা ৰূপালীমক একান্তভাৱে পায়ো মণিমুগ্ধই উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে। হঠাৎ যেন মণিমুগ্ধৰ মনৰ পৰিৱৰ্তন ঘটিল আৰু ৰূপালীমক যাবলৈ দিলে। ৰূপালীম পুনৰ ৰূপমী গাঁওলৈ গ'ল; কিন্তু অসতী বুলি তাইক মাৰি পেলোৱা হ'ল। এইখিনিয়েই নাটকখনৰ মূল বিষয়বস্তু। ইয়াৰ মাজতেই আমি ৰোমান্টিকতাৰ প্ৰভাৱ দেখা পাওঁ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰত তেওঁৰ পূৰ্বসুৰী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট আছিল। বিশেষকৈ বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী' নাটকৰ গদাপাণি আৰু ডালিমীৰ কথোপকথনৰ সুকোমল ৰোমান্টিক আৱেগ-অনুভূতিয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ হৃদয় চুই গৈছিল। সেয়েহে 'তেওঁ 'ৰূপালীম' নাটকৰ প্ৰথম অংকত ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ কথোপকথনত এক ৰোমান্টিক আৱেশৰ সৃষ্টি কৰিছিল। বেজবৰুৱাৰ মানস কন্যা ডালিমীৰ এক ৰেঙণি 'ৰূপালীম' নাটকৰ ৰূপালীমৰ চৰিত্ৰত দেখা যায়। বেজবৰুৱাৰ ডালিমীয়ে নাজানে জুৰিটি ক'লৈ বৈ গৈছে, পৰ্বতীয়া জুৰিতি লুইতত মিলিবনে? বেজবৰুৱাৰ ডালিমীয়ে প্ৰতিধ্বনি কি নাজানে। ডালিমীৰ এনেবোৰ শিশুসুলভ পাখিলাহী কোমল অনুভূতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰূপালীমৰ মাজতো পোৱা যায়। ৰূপালীমে নাজানে খং ক'ত উঠে, নাজানে জোনটোৱে ইমান পোহৰ বিলাই থাকে অথচ তাৰ পোহৰবোৰ টুকায় নাযায় কিয়? ৰূপালীম এগৰাকী যৌৱনৰ দুৱাৰডলি পাৰ হোৱা যুৱতী, সেয়েহে তাই কেঁচুৱা বিচাৰে। ৰূপালীমে কল্পনাত মাতৃত্বৰ মাদকতা অনুভৱ কৰিছে আৰু সেই কথা অকপটে কেঁচুৱা-প্ৰীতিৰ মাজেৰে

মায়াব'ৰ আগত প্ৰকাশ কৰিছে। এই নাটকখনত ৰূপালীম আৰু মায়াব'ই যৌৱনৰ মাদকতা অনুভৱ কৰিছে। সেয়েহে মায়াব'ই 'ৰূপালীম' নাটকৰ প্ৰথম অংকত ৰূপালীমৰ লগত সংসাৰ পতাৰ কল্পনা কৰিছে—"তুমি মোক বিয়া কৰাই মোৰ ঘৰত পুৱতিৰপৰা গধূলিলৈ, গধূলিৰপৰা পুৱালৈ থাকিব লাগিব।" সেয়েহে ৰূপালীমে খণ্ডতে মায়াব'ৰ পেঁপাটো ভাঙি দিয়াত মায়াব'ই ৰূপালীৰ অনুপস্থিতিত পেঁপাটিয়ে ৰূপালীম হৈ তেওঁৰ প্ৰেমিক হৃদয়ক সিক্ত কৰিছিল বুলি কৈছে। মায়াব'ৰ এই ৰোমান্টিক ভাবানুভূতিৰ প্ৰকাশ 'ৰূপালীম'নাটকৰ প্ৰথম অঙ্কত এইদৰে ঘটিছে— "মোৰ এই হিয়াৰ মাজত সোমাই থকা ৰূপালীম মাতটিয়ে এই পেঁপাৰ বিন্ধাই বিন্ধাই ওলাই আহি তোমাৰেই দৰে এই পেঁপাটিৰে তোমাৰ গীতকে মোক গাই শুনাইছিলে। ৰূপালীম। তুমি কিয় ইমান নিমৰমিয়াল বাৰু? তুমি অকলে এৰি থৈ গ'লে তুমিয়ে হৈ পেঁপাটিয়ে মোক কতনো ইননি-বিননিৰে বিয়াকুল কৰি থৈছিলে।"

ৰূপালীমে মায়াব'ৰ সৈতে অভিন্ন হৃদয়েৰে এক হৈ আছে। শিশুসুলভ সুকোমল অনুভূতি আৰু ৰোমান্টিক আবেশেৰে ৰূপালীমে প্ৰথম অংকত মায়াব'ৰ ওচৰত আবদাৰ কৰিছে- "ৰূপালী—কেনৈ গুচি যাবা। তুমি গুচি গলে মই কাৰ সৈতে থাকিম?"

ৰূপালীম, মায়াব', মণিমুগ্ধ —এই প্ৰেমিক চৰিত্ৰ তিনিটাৰ সংলাপবোৰ কল্পনাৰ কোমলতাৰে হৃদয়াবেগ প্ৰকাশক। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক মায়াব'ক কিমান ভাল পায় সোধাত ৰূপালীমে হৃদয়ৰ সমগ্ৰ আবেগ ঢালি কৈছিল- "মই ক'ব নোৱাৰোঁ। খুব ভাল পাওঁ। গছত যিমান ফুল আছে, ডালত যিমান পাত আছে, নৈত যিমান পানী আছে, শূইনত যিমান বতাহ আছে, নিশাৰ আকাশত যিমান তৰা আছে - তিমান।" (চতুৰ্থ অঙ্ক) .

ৰূপালীম, মায়াব'ৰ দৰে মণিমুগ্ধৰ মুখতো কাব্যময়ী উক্তি আছে,- যিবোৰৰ কবিত্বময় কল্পনা আৰু আবেগে নাটকখনত ৰোমান্টিক ভাবানুভূতিৰ সৃষ্টি কৰিছে। ৰূপালীমৰ ৰূপত চঞ্চল হৈ মণিমুগ্ধই কৈছিল — "কি সুন্দৰ ৰূপালীম - কেনে কোমল তাইৰ মাংস পেশীবোৰ - কেনে গোলাপৰ পাহিৰ দৰে নিমজ তাইৰ ছাল। বিদ্যাধৰীসকল। বজোৱা— সুন্দৰ সুৰৰি বেহাগ—মোৰ প্ৰাণ বিৰহত ব্যাকুল হৈ পৰক। আকৌ বজোৱা কামোদ— মোৰ বাসনাৰ ৰঙা গোলাপ এপাহ এপাহকৈ ফুলি উঠক। তাৰ তীব্ৰ সুৰভিৰ মাদকতাত মই মতলীয়া হৈ ৰূপালীমক দুগুণ সুন্দৰী দেখোঁ। আৰু মোক আনি দিয়া মিছৰী হাছিছ — তাৰ অলপ সেৱন কৰি— সকলোকে সপোনৰ মায়াবী কোঠালিলৈ লৈ যাওঁ। (ষষ্ঠ অংক)

প্ৰকৃতিৰ অপৰূপ ৰূপক সজাই-পৰাই তোলাটো ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ এক বৈশিষ্ট্য। 'ৰূপালীম' নাটকত প্ৰকৃতিৰ অসামান্য ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। নাটকখনৰ কাব্যিক আবেদনে দৰ্শক-পাঠকৰ হৃদয় স্পৰ্শ কৰে। কবিত্বময় পৰিবেশ সৃষ্টিৰে তেওঁ প্ৰকৃতিৰ বন্দনা কৰিছে। দুই পৰ্বতৰ মাজৰ এখন পৰ্বতীয়া নৈ, তাৰ পাৰৰ ৰূকমী গাঁও, নিৰ্মল আকাশ, জোনৰ স্নিগ্ধতা, নৈৰ কল-কলনি, বতাহৰ ফুৰফুৰণি আদিৰে এক স্বপ্নমধুৰ প্ৰাকৃতিক পৰিবেশ তেওঁ অংকন কৰিছে নাটকখনৰ প্ৰথম অংকত। নাটকখনৰ চতুৰ্থ অংকত মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ তাইক পাবলৈ উত্তাউল হৈ উঠাৰ মুহূৰ্তত ৰূপালীমক কৈছে— "মই তোমাক ইয়াৰ পৰা লৈ যাম সৌ দূৰণিলৈ। সৌৱা নীলাকাশৰপৰা নিজৰি অবাৰ হীৰাফুলীয়া পোহৰবোৰ আহিছে - জোনৰ জোনাকে য'ত জোনোবালী সপোনৰ ৰাজ্য পাতিছে - তালৈ আমি দুয়ো ওলাই যাওঁ ব'লা।" — ইয়াতে নাট্যকাৰে প্ৰকৃতিক কাব্যময়ী ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিছে।

ৰূপালীমৰ ওপৰত বেলজিয়ামৰ নাট্যকাৰ মেটাৰলিঙ্কৰ মোন্নাভেনাৰ (Monnavana) প্ৰভাৱ পৰিছে বুলি নাট্যকাৰে নিজেই স্বীকাৰ কৰি উল্লেখ কৰিছে — "মেটাৰলিঙ্ক আৰু মোনভেনাৰ ছাঁ পৰোঁ কি নপৰোঁকে অলপ আহি ৰূপালীম নাটকত দেখা দিছে যদিও সি অজ্ঞাতভাৱেহে — লিখকৰ মনৰ খোটালিত বহুদিনৰ আগতে সোমাই থকা মোনভেনাই এতিয়াও আছোঁ বুলি সঁহাৰি দিছে মাথোন।" মেটাৰলিঙ্ক বেলজিয়ামৰ নাট্যকাৰ যদিও তেওঁৰ নাটকসমূহ ফৰাছী ভাষাত লিখা। মধ্যযুগীয় কাহিনী, উত্তেজনা সৃষ্টি, ৰহস্যবাদৰ সৃষ্টি, কাব্যধৰ্মিতা, সূক্ষ্ম কোমলতা, সূক্ষ্ম ভাবাবেগৰ সৈতে শব্দৰ সংযোগ এইবোৰ আছিল ফ্ৰান্সৰ নব ৰোমাণ্টিচিজমৰ লক্ষণ। মেটাৰলিঙ্ক এই ৰোমাণ্টিচিজমৰ পৃষ্ঠপোষক আছিল। সেয়েহে মিষ্টিছিজম (ৰহস্যবাদ) মেটাৰলিঙ্কৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। এই ৰহস্যবাদৰ প্ৰভাৱ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰতো পৰিছিল। 'ৰূপালীম' নাটকত আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে প্ৰকাশ কৰা হৈছে বুলি নাট্যকাৰে কৈ গৈছে। এই নাটকৰ মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰটো এটা জটিল বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ। মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰটো কামুক, বিলাসী, নাৰীদেহৰ প্ৰতি লালায়িত আৰু ৰাজকীয় মানসিকতাৰ প্ৰতিভূ। ৰাপালীমৰ ৰূপ-সুধা উপভোগ কৰিবলৈ মণিমুগ্ধ উন্মাদপ্ৰায় হৈ পৰিছে। ৰূপালীমক পাবলৈ তেওঁ ৰূকমী গাঁও জ্বলাই দিয়াৰ পিছতো ৰূপামীলমৰ দেহৰ বিনিময়ত প্ৰান্তদেশ আক্ৰমণ কৰা সকলো ৰূকমী মানুহক মুক্তি দিছে। প্ৰকৃততে দেখাত কামুক চৰিত্ৰ যেন লাগিলেও মণিমুগ্ধ কোঁৱৰ আচলতে আছিল বিবেকৰদ্বাৰা পৰিচালিত এজন সুন্দৰৰ পূজাৰী। সেয়েহে ভোগত মতলীয়া মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰৰ যে অৱতৰণ ঘটিছে তাক ৰূপালীমৰ ৰূপত চঞ্চল হৈ তেওঁ নিজেই কৈছে — "মানুহ! নহয়

- তোমাৰ ৰূপে মোক মানুহ কৰি থোৱা নাই। মই এটা অদম্য বাসনা। মই তোমাৰ ৰূপৰ, তোমাৰ সৌন্দৰ্যৰ এটা ৰূপ ধৰা পিয়াহ। মই তোমাৰ সুন্দৰ অবয়ৱৰ অন্তৰালত থকা শুভ্ৰ আত্মালৈ হোৱা এটা চিৰদিনীয়া হাবিয়াস। ৰূপালীম! তুমি মোক ঘিণ কৰিছা! কিন্তু মই তোমাক ভাল পাওঁ। তোমাৰ কাৰণে মই বহুত তললৈ নামি গ'লো — মানুহৰ শাৰীৰপৰা হিংস্ৰ পশুৰ শাৰীলৈ তোমাক পাবলৈ।" (৪ৰ্থ অংক)

এইজন প্ৰান্তদেশ অধিপতি মণিমুগ্ধই কিন্তু নাটকৰ ষষ্ঠ অংকত ৰূপালীমৰ মহৎ ত্যাগ আৰু সততাৰ ওচৰত নতি স্বাকীৰ কৰিছে। ৰূপালীমৰ দেহৰ প্ৰতি উদগ্ৰ লোভ জাগি উঠাৰ পিছতো, ৰূপালীমৰ বুকুৰ কাপোৰ উদঙাইও মণিমুগ্ধই আগবাঢ়িব নোৱাৰিলে ৰূপালীমৰ প্ৰেমৰ মহত্ত্বৰ কাৰণে। এই অংকটোত জ্বলি থকা প্ৰদীপগছিক মণিমুগ্ধৰ বিৱেকৰ প্ৰতীক বুলি ভাবিব পাৰি। এই বিৱেকৰ প্ৰতীক প্ৰদীপগছিয়ে যেন মণিমুগ্ধক সোঁৱৰাই দিছে তেওঁৰ ৰুচিবোধ। যেতিয়া মণিমুগ্ধৰ বিৱেক সম্পূৰ্ণভাৱে জাগি উঠিল তেতিয়া প্ৰদীপগছি নুমাই থাকিল। মেটাৰলিংকে এক অদৃশ্য মহাশক্তিৰ কথা কৈছিল যি মহাশক্তিক জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ নাটকত ব্যৱহাৰ কৰিছে। সেই মহাশক্তিকে জ্যোতিপ্ৰসাদে "অনাদি অনন্ত প্ৰসাৰি বিশ্বজীৱন জ্যোতি" বুলি কৈছে। মণিমুগ্ধই মুক্তি দিয়াৰ পিছত ৰূপালীমে এখুজি-দুখুজিকৈ কাৰেঙৰপৰা ওলাই যায় আৰু দূৰণিৰপৰা বৌদ্ধভিক্ষুৰ পুৱতিৰ বন্দনা-গীত ভাহি আহে। মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰৰ নীচতা যেন মুহূৰ্তৰ ভিতৰত নোহোৱা গৈ গ'ল। হিংস্ৰ পশুৰপৰা মানৱলৈ মণিমুগ্ধৰ উত্তৰণ ঘটিল। এই সত্যসনাতন চিৰ প্ৰশান্ত বিশ্ব জীৱন জ্যোতিক অনুভূতিৰে বিচাৰি পোৱাটোৱে ৰহস্যবাদ। এই ৰহস্যবাদ হ'ল ৰোমান্টিক সাহিত্যৰ এক বিশেষত্ব। 'ৰূপালীম' নাটকত মণিমুগ্ধই হৃদয়ৰ সমস্ত অনুভূতিৰে এই বিশ্ব জীৱন জ্যোতিক বিচাৰি পাইছিল আৰু সেই কাৰণেই মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰৰ উত্তৰণ ঘটিছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ কাল্পনিক নাট 'ৰূপালীম'ত নিটোল কাহিনীৰ উপৰিও চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা যিদৰে প্ৰকাশ পাইছে সেইদৰে ৰোমান্টিকতাৰ প্ৰভাৱো নাটকখনত পৰিছে। নাট্যকাৰৰ সুন্দৰ শব্দচয়ন, কবিত্বময়ী গদ্যই নাটকখনক এক অনন্য মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। 'ৰূপালীম' নাটকৰ সংলাপসমূহ ভাবঘন আৰু অনুভূতিপ্ৰৱণ। এনে সংলাপে নাটকখনত কাব্যময় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছে। সংলাপৰ কবিত্বময়তাৰ উপৰিও 'ৰূপালীম' নাটকৰ গীতসমূহ কাব্যধৰ্মী। এই গীতসমূহ নাটকখনত এনেধৰণে প্ৰয়োগ কৰা হৈছে যে এই গীতসমূহে পাঠক-দৰ্শকক এক কাল্পনিক জগতলৈ লৈ যায়। এই কাব্যধৰ্মিতাই ৰোমান্টিকতা।

পৰিশেষত আমি ক'ব পাৰোঁ যে অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰোমান্টিক পয়োভৰৰ সময়ছোৱাতেই যিহেতু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জন্ম হৈছিল আৰু তেওঁ যিহেতু ৰোমান্টিক সাহিত্যৰ প্ৰভাৱৰপৰা মুক্ত হ'ব পৰা নাছিল, সেইহেতু কবিতাৰ উপৰি নাটকতো ৰোমান্টিকতাৰ উপাদান মূৰ্তিমান হৈ উঠিছে। ☐

'ৰূপালীম' নাটকৰ নাৰী চৰিত্ৰ

ৰাজশ্ৰী বৰা

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এগৰাকী অপ্ৰতিদ্বন্দ্বী নাট্যকাৰ। বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকত নাট্য-কৰ্মত হাত দি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অনুপম ভাবনাৰে যি কেইখন নাটক ৰচনা কৰিলে, দৰাচলতে সেই কেইখন নাটকেই অসমীয়া নাট্য চিন্তাৰ নতুন দুৱাৰ মুকলি কৰিলে।

অসমীয়া নাট্যধাৰাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই নব্য নাট্য-সংযোজনত স্বাভাৱিকভাৱেই বিভিন্ন গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ উন্মোচিত হৈছে। এইসমূহৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকত অঙ্কিত 'নাৰী চৰিত্ৰ' এটা বিশেষভাৱে মনোলোভা দিশ। মন কৰিবলগীয়া, 'খনিকৰ'খনক বাদ দি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আন পাঁচোখন সফল নাটক গঢ় লৈ উঠিছে নাৰী চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই। 'শোণিত কুঁৱৰী', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম', 'নিমাতী কইনা' আৰু 'লভিতা'— নাৰীকেন্দ্ৰিক এই আটাইকেইখন নাটকৰ ভিতৰতো আকৌ 'ৰূপালীম' যিদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অবিস্মৰণীয় সৃষ্টি; ঠিক সেইদৰে ইয়াত সন্নিৱিষ্ট মুখ্য নাৰী চৰিত্ৰ দুটিও অধিক চিত্তাকৰ্ষক, অধিক পাগত উঠা।

'ৰূপালীম' নাটকখনৰ মূল নাৰী চৰিত্ৰ দুটি হৈছে— ৰূপালীম আৰু ইতিভেন। এই দুটা মূল নাৰী চৰিত্ৰৰ লগতে, সাতোটা অঙ্কত নিবদ্ধ নাটকখনৰ চতুৰ্থ অঙ্কত (মণিমুগ্ধৰ কাৰেং) সংস্থাপিত হৈছে খন্তেক সময়ৰ কাৰণে হ'লেও, স্বাভাৱিক কাৰ্য-ভূমিকাৰে লিগিৰীৰ ৰূপত আন এক নাৰী চৰিত্ৰ।

ভৰ যৌৱনৰ পৰত ৰচনা কৰা 'ৰূপালীম'ত জ্যোতি মনীষাৰ শৈল্পিক অভিব্যক্তিৰ সৰ্বোত্তম প্ৰকাশ ঘটিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই সূক্ষ্মতম মননশীল কেমেৰাত বন্দী হোৱাৰ বাবেই নিশ্চয় এই দুই মূল চৰিত্ৰৰ মাজেদি প্ৰতিফলিত হৈছে জটিল নাৰী মনস্তত্ত্বৰ ফট্‌ফটীয়া ছবি। নাটকখনত মূল নাৰী চৰিত্ৰ দুটিৰ গতি-প্ৰকৃতি নিৰ্ধাৰণ কৰা ঘাই কাৰকসমূহ হৈছে— যৌৱনদীপ্ত মানৱীয় প্ৰেম, লগতে প্ৰেমজনিত ঈৰ্ষা আৰু স্বদেশপ্ৰেম, লগতে স্বদেশপ্ৰেমৰ তাড়নাত উদ্ভৱ হোৱা ত্যাগ আৰু বিদ্ৰোহী চেতনা।

প্ৰথমতে নাটকখনৰ নাম ভূমিকাত থকা ৰূপালীম চৰিত্ৰটোৰ ওপৰত দৃষ্টিপাত কৰি দেখা যায় এই চৰিত্ৰটোক সাৰ কৰিয়েই নাট্য-কাহিনীৰ জুমুঠি বন্ধা হৈছে। গতিকে সেই দিশৰপৰা ৰূপালীম নিৰ্বিবাদে নায়িকাৰ আসনত বহিছে।

নাটকৰ প্ৰথম অঙ্কতে আত্মপ্ৰকাশ কৰা নায়িকা ৰূপালীম প্ৰেম আৰু সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতীক। সুৰদিসুৰীয়া, প্ৰেম-আৰ্কলুৰা এই ৰূপালীম নাট্যকাৰৰ ভাষাত 'এজনী দীপলিপ বসন্তৰ কুঁহিপাতৰ দৰে কুমলীয়া ৰূকমী ছোৱালী।' ৰূপালীমে নিজে নাও বাই আহি প্ৰেমিক মায়াব'ক লগ কৰিছেহি। অৱশ্যে মায়াব'ৰ প্ৰতি ৰূপালীমৰ প্ৰেমৰ প্ৰকৃত উমান পোৱা গৈছে চতুৰ্থ অঙ্কতহে। মণিমুদ্ধই যেতিয়া ৰূপালীমক কৈছিল— "......... ৰূপালীম! তুমি ৰূপ-সাগৰৰ মণি জীৱন্তৰী। ৰূপ-সাগৰৰ দিকশূন্য প্ৰসাৰত তুমি প্ৰণয়ত ধ্ৰুৱজ্যোতি। তোমাকে উদ্দেশ্যি তোমাকে থিয়াই মোৰ হিয়াই তোমাকে বিচাৰি আহিছে। তুমি মায়া-মৰীচিকাৰ দৰে কিয় আঁতৰি আঁতৰি যাব ধৰিছা?" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

মণিমুদ্ধৰ মুখৰপৰা এইখিনি কথা শুনি ৰূপালীমে মণিমুদ্ধক স্পষ্টভাৱে জানিবলৈ দিয়ে যে মায়াব'ই তেওঁৰ জীৱন জুৰি আছে। আকৌ, মায়াব'ক ৰূপালীমে কিমান ভাল পায়?— মণিমুদ্ধৰ এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰত ৰূপালীমে কৈছিল— "গছত যিমান ফুল আছে, ডালত যিমান পাত আছে, নৈত যিমান পানী আছে, শূইনত যিমান বতাহ আছে, নিশাৰ আকাশত যিমান তৰা আছে— তিমান।"

(চতুৰ্থ অঙ্ক)

মায়াব'ৰ প্ৰতি থকা প্ৰেম সম্পৰ্কত ৰূপালীমৰ এই সুগভীৰ স্বীকাৰোক্তি দৰাচলতে যেন সকলো নাৰীৰ মনত অন্তৰতম পুৰুষৰ প্ৰতি খোদিত হৈ থকা চিৰ সজীৱ ভালপোৱাৰে আকৃতি। প্ৰেমৰ সকলো সৌৰভ বিতৰণৰ মহিমা লৈ ধ্বনিত হোৱা— এই প্ৰেমাকুল অমৰ বাণীয়ে, ৰূপালীমৰ চৰিত্ৰত যথাৰ্থতে সানি দিলে এক অনন্য মাধুৰ্যৰ বোল। আনহাতে, ৰূপালীমৰ নিচিনাকৈ যি নাৰীৰ প্ৰিয়জনৰ প্ৰতি থকা প্ৰেম— দিগন্ত প্ৰসাৰী বিস্তৃত হৈ থাকে, তেনে নাৰীয়েও অহৰ্নিশে আশা কৰে— প্ৰিয়জনৰ সৰ্বোত্তম চেনেহ-ভালপোৱা অথবা প্ৰেম-ভাৱনা তেওঁতেই আৰোপিত হওক; কেৱল তেওঁতেই। অন্যথা ইয়াৰ সামান্যতম হেৰফেৰতো নাৰী হৈ উঠিব পাৰে প্ৰবল ঈৰ্ষাপৰায়ণা। এনে এক কাৰণতেই নিশ্চয় চতুৰ্থ অঙ্কত আবিষ্কৃত হোৱা প্ৰেমময়ী ৰূপালীমক আমি নাটকৰ আৰম্ভণিতে কিছু ঈৰ্ষাপৰায়ণা ৰূপত দেখা পাওঁ। ৰূপালীমে যেতিয়া প্ৰথম অংকত মায়াব'ক সুধিছিল— "তুমি পেঁপাটোক কিমান মৰম কৰা?" তেতিয়া মায়াব'ই কৈছিল— "খুব ভালপাওঁ-পেঁপাটো নহ'লে মই এখন্তকো থাকিব নোৱাৰোঁ।"

যদিও পেঁপাটো নিৰ্জীৱ বস্তু, তথাপিও মায়াব'ৰ এই সমিধান ৰূপালীমৰ কাৰণে আছিল অতি হৃদয়-বিদাৰক। ৰূপালীমে ভাবি লৈছিল, মায়াব'ই তেওঁক পেঁপাটোৰ সমানকে মৰম নকৰে। পুনৰ যেতিয়া মায়াব'ৰ মুখৰপৰা ৰূপালীমে গম পালে যে পেঁপাটোতকৈয়ো মায়াব'ই তেওঁক অনেকগুণে মৰম কৰে; তেতিয়া

তাৰ প্ৰমাণ চাবলৈ ৰূপালীম ব্যাকুল হৈ পৰিল। সেয়ে, লগে লগে পেঁপাটো মায়াব'ৰ হাতৰপৰা নি শিলৰ ওপৰত থৈ ভৰিৰে গচকি ভাঙি দিয়ে। ৰূপালীমৰ এই ঈৰ্ষামূলক কাৰ্যত নিমিষতে মায়াব'ৰ মুখৰপৰা ওলাই আহিল— "তুমি বৰ অকৰুণ ৰূপালীম। তুমি নিৰ্দয়া।" (প্ৰথম অঙ্ক)

নিঃসন্দেহে ৰূপালীমৰ এই নিৰ্দয়োচিত আচৰণৰ কাৰণ হৈছে- প্ৰণয়জনিত ঈৰ্ষা, কাৰণ মায়াব'ই যেতিয়া ৰূপালীমক ক'লে যে ৰূপালীম মাতটিয়েই পেঁপাৰ বিন্ধাই বিন্ধাই ওলাই তেওঁৰে দৰে, তেওঁৰ গীতকে মায়াব'ক গাই শুনাইছিল; তেতিয়া ৰূপালীমে 'পেঁপাটো নিজৰ হাতলৈ আনি তাক চুমা খাই হুকহুকৈ কান্দে।' ৰূপালীমৰ এনে আচৰণ বিশেষ সংঘাতজনিত কাৰণত নহ'লেও, নাটকখনত চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰ ভাবানুভূতিৰ মাজেদি নাৰী হৃদয়ৰ যি মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণৰ স্বৰূপ উদ্‌ঘাটন হৈছে, তাৰ প্ৰথমটো ইঙ্গিত যেন ইয়াতেই বিচাৰি পোৱা যায়।

অৱশ্যে খন্তেকৰ কাৰণে নিৰ্দয়া, নিমৰমিয়াল হৈ উঠিলেও, ৰূপালীমৰ অন্তৰ যে মাতৃসুলভ মমতাৰ ছাঁয়াৰে আবৃত হৈ আছে তাৰ উমানো পাছ মুহূৰ্ততে পোৱা যায়। ৰূপালীম যিদৰে বুঢ়া-বোপাইক ৰান্ধি-বাঢ়ি খুৱাবৰ বাবে তৎপৰ; তেনেদৰে বায়েকৰ কেঁচুৱা অথবা মায়াব'ই আনি দিব খোজা কেঁচুৱাটোৰ কাৰণেও সমানে বাউলি। কেৱল জানো সিমানেই! মায়াব'ই মূৰ কাটি অনা বনৰ বাঘটোৰ পোৱালীকেইটাৰ কাৰণেও ৰূপালীমৰ অন্তৰত হাঁহাকাৰ ধ্বনি। সেয়ে ৰূপালীমে মায়াব'ক দঢ়াই দঢ়াই কৈছিল— "পিছে বাঘৰ পোৱালিকিটাও তুমি আনিবাদেই, মই সিহঁতক খাবলৈ দিম, নহ'লে সিহঁতে অকলে অকলে হাবিত কান্দি কান্দি ঘূৰি ফুৰিব। আনিবাদেই।" (দ্বিতীয় অঙ্ক)

কিন্তু বুঢ়া বোপাইৰ কাৰণে চিন্তান্বিত হৈ থকা, বনৰ বাঘ পোৱালিক মৰম যাচিব খোজা আৰু মায়াব'ক লৈ স্বপ্নাকুল হৈ থকা প্ৰেমিকা ৰূপালীমৰ সকলো সোণালী আশা-আকাঙ্ক্ষাক ধূলিসাৎ কৰি, কাল ধুমুহা হৈ সম্মুখত থিয় দিলেহি ৰাজশক্তিৰে শক্তিমান প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধ। মণিমুগ্ধৰ কবলত ৰূপালীমৰ জীৱনৰ পাত বাৰুকৈয়ে সলনি হ'ল। মণিমুগ্ধৰ ৰাজকীয় অহংকাৰ আৰু ভোগবিলাসী মনৰ মেৰপাকত আবদ্ধ হৈ ৰূপালীম আপোনজনৰপৰা আঁতৰি আহি আশ্ৰয় ল'ব লগা হ'ল মণিমুগ্ধৰ কাৰেঙৰ স্বৰ্ণখচিত কোঠাত। কিন্তু মণিমুগ্ধৰ এই বিলাসী বৈভৱে ৰূপালীমৰ চকুত কোনো নতুন চমক দিবলৈ সম্পূৰ্ণ ব্যৰ্থ হ'ল। ৰূপালীমৰ মন-আকাশৰ জ্যোতিষ্ক যে কেৱল মায়াব'। সেয়ে মণিমুগ্ধৰ হেজাৰ হুম্‌কি অথবা হিয়াৰ অতলৰপৰা ওলোৱা হেজাৰ স্পৰ্শকাতৰ বিননিয়েও, ৰূপালীমক টলাব নোৱাৰিলে।

অৱশ্যে ৰূপালীম চৰিত্ৰটোত ক্ৰিয়াশীলতা লক্ষ্য কৰা যায় চতুৰ্থ অঙ্কত মণিমুগ্ধই ধৰিবলৈ আহোঁতে, কোঠাৰ মুকলি খিৰিকীয়েদি জাঁপ মাৰি পলাই

যোৱাৰ পৰাহে। পঞ্চম অঙ্কত পুনৰ দেখা গৈছে— মায়াব'ৰ সৈতে পলাই থকা সময়ত, আগন্তুক বিপদৰ সংকেত পাই ৰূপালীমে নিজৰ অতি কাতৰ অৱস্থাতো মায়াব'ৰ কথাহে চিন্তা কৰিছে— "মায়াব'- মোৰ আৰু শক্তি নাই. মোক ইয়াতে এৰি থৈ তুমি পলাই সাৰা।" (পঞ্চম অঙ্ক)

আনহাতে, ৰূপালীমৰ জীৱন ফলিকাত ভাগ্যৰো নিৰ্মম পৰিহাস। দুৰন্ত ৰাজশক্তিৰ বান্ধোনে ৰূপালীমক পুনৰ ৰাজকাৰেং পোৱালেহি। তদুপৰি তাত আহি গম পাইছিলিহি যে বুঢ়া আপু আৰু মায়াব'কে ধৰি মণিমুগ্ধই তেওঁৰ বন্দীসমূহক মৃত্যুদণ্ডেৰে দণ্ডিত কৰিব। কিন্তু বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া কথা, ষষ্ঠ অঙ্কত ৰূপালীম এনেদৰে সবাতোকৈ নিকৰুণ সত্যটোৰ মুখামুখী হৈছিল যদিও, অৱশেষত প্ৰচণ্ড মানসিক শক্তিৰে বলীয়ান হৈ নিজস্ব সবল স্থিতি ঘোষণা কৰি জনালে— মায়াব', জুনুফাইঁতৰ মুক্তিৰ কাৰণে তেওঁ মনিমুগ্ধৰ চৰ্ত পূৰণ কৰিব। সেয়ে, ৰূপালীমে মণিমুগ্ধক দৃঢ়ভাৱে কৈছিল— "তুমি মোক যি কৰিবলৈ কোৱা মই তাকে কৰিম। .... সিহঁতক এৰি দিয়া।" (ষষ্ঠ অঙ্ক)

ৰূপালীমৰ এই কথাত মণিমুগ্ধ আশ্বস্ত হ'ব নোৱাৰাত ৰূপালীমে পুনৰ মণিমুগ্ধক পতিয়ন নিয়াইছিল এইদৰে— "সচাঁকৈয়ে- সচাঁকৈয়ে- মই শপত খাইছোঁ। মায়াব'ৰ শপত।" (ষষ্ঠ অঙ্ক)

ৰূপালীমে এইদৰে প্ৰিয়জন আৰু নিজ দেশৰ লোকৰ আসন্ন মৃত্যু-কঠিন কাৰুণ্যক নিজৰ সতীত্বৰ বিনিময়ত উদ্ধাৰ কৰিবলৈ গৈ, প্ৰেম আৰু ত্যাগৰ জ্বলন্ত প্ৰতিমূৰ্তি হৈ ৰ'ল। ৰূপালীমৰ এই সুগভীৰ প্ৰেম আৰু ত্যাগৰ মহিমাই কেৱল যে ৰূপালীমকে গৰিমামণ্ডিত কৰি এক কালোত্তীৰ্ণ চৰিত্ৰৰ পৰিণত কৰিলে এনে নহয়, অন্ধ লালসাত ডুব গৈ থকা মণিমুগ্ধৰো জ্ঞান চকু মুকলি কৰি এই চৰিত্ৰটোকো এক অনন্য জ্যোতিৰে উদ্ভাষি তুলিলে। তদুপৰি এনেবিলাক উজ্জ্বল আৰু চমকপ্ৰদ দিশ প্ৰতিফলন হোৱাৰ বাবেই, এই ষষ্ঠ অঙ্কটোও সমগ্ৰ নাটকখনৰ ভিতৰতে সবাতোকৈ আকৰ্ষণীয় আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ অঙ্ক হিচাপে নিৰ্ণীত হ'ল।

বিশেষতঃ মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ সমৰ্পিত দেহ গ্ৰহণৰ বাবে উন্মুক্ত হোৱা অৱস্থাত, ৰূপালীমৰ সমগ্ৰ নাৰীসত্বা বিকশিত হৈ যি আত্মিক চৈতন্য জাগ্ৰত হ'ল তাৰ পৰিণতিতে 'ৰূপালীমৰ চকুযোৰ একেবাৰে মৰা মানুহৰ দৰে থৰ হয়। ৰূপালীমে পৰি যাব খোজে।' স্বজন-স্বজাতিৰ কাৰণে মৰণ-বিভীষিকাক আওকাণ কৰা ৰূপালীমৰ এই আত্ম বলিদানে মণিমুগ্ধক পোহৰৰ বাট চিনাই সন্ধান দিলে ৰূপৰ আধাৰত পৰিব্যাপ্ত হৈ থকা অৰূপৰ মহাজ্যোতিৰ। সবল ভাৰতীয় সৌন্দৰ্য সাধনাৰো মূল এই মহাতত্ত্বক আধাৰিত কৰিব পৰাতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰূপালীম চৰিত্ৰৰ লগতে ৰূপালীম নাটকৰো অবিস্মৰণীয় সফলতা।

'ৰূপালীম' নাটকৰ দ্বিতিয়টো বিশিষ্ট নাৰী চৰিত্ৰ ইতিভেন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বলিষ্ঠ নাট্য-প্ৰতিভাৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন। দৰাচলতে 'ৰূপালীম' নাটকখনত চৰম নাটকীয় সংঘাতৰ পৃষ্ঠভূমি ৰচনা কৰিছে এই চৰিত্ৰটোৱেই। ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে ইতিভেনৰ জড়িয়তে মানৱ চৰিত্ৰৰ ভিন্ন ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰি, চৰিত্ৰটোক এক গভীৰ আয়তনযুক্ত কৰি তুলিছে।

সেয়ে, দৰ্শক-পাঠকে নাটকখনত ইতিভেনক বিভিন্ন ৰূপত প্ৰত্যক্ষ কৰিছে। ইতিভেন ৰাজকাৰ্য- পৰিচিতা ৰাজ-দুহিতা, - এই মৰ্যদাৰ ন্যায্যাৰ্থতে কেতিয়াবা কেতিয়াবা বিদ্ৰোহিনী আৰু কেতিয়াবা ৰণাঙ্গিনী। ইতিভেন প্ৰেমিকা,- প্ৰেমৰ খাতিৰতে ঈৰ্ষাপৰায়ণা। সবাৰোপৰি, ইতিভেন প্ৰবল বাস্তৱমুখী,- ইয়াৰ তাগিদাতে কেতিয়াবা বজ্ৰ- কঠিন আৰু কেতিয়াবা ফুল-কোমল। প্ৰকৃতপক্ষে, ইতিভেন চৰিত্ৰটোৰ উজ্জ্বলতা আৰু আকৰ্ষণীয়তাৰ মূলতেও হৈছে মানৱ-প্ৰবৃত্তিৰ এইসমূহ বিপৰিতধৰ্মী বৈশিষ্ট্যৰ সংযোজন।

'ৰূপালীম' নাটকত আমি ইতিভেনৰ প্ৰথম পৰিচয় পাওঁ, ৩য় অঙ্কত - ৰূকমী ৰজাৰ জড়িয়তে। ৰূকমী ৰজাই জুনাফাৰ আগত কথা প্ৰসংগত ব্যক্ত কৰিছে যে জুনাফাই যিজন মণিমুগ্ধ কোঁৱৰৰ বিৰুদ্ধে ৰজাক জনাইছেহি, সেইজন মণিমুগ্ধ কোঁৱৰৰ বাগ্‌দত্তা হৈছে তেওঁৰ ভনীয়েক ইতিভেন। এই তৃতীয় অঙ্কতে ইতিভেনে নিজাভাৱে আত্মপ্ৰকাশ কৰিয়েই এক 'তেজস্বিনী ৰূপ ধাৰণ কৰে,— নিজৰ প্ৰজাক ন্যায় বিচাৰ দিবলৈ অসমৰ্থ হোৱা, ৰূকমী ৰজাৰ দায়িত্ব আৰু কৰ্তব্য নিজে মূৰ পাতি লৈ। ৰূকমী ৰজাই যেতিয়া জুনাফাৰ সংক্ৰান্তত "মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে আমাৰ একো কৰিবলৈ নাই" বুলি ইতিভেনক স্পষ্টভাৱে জনায়; তেতিয়া ইতিভেনেও পৰম নিৰ্ভীকতাৰে ব্যক্ত কৰিছিল এইবুলি— "অ' এয়ে তোমাৰ বিচাৰৰ ৰায় হ'ল। ই ৰজাৰ বিচাৰ হোৱা নাই। ৰূকমী জাতিৰ ৰজাৰ আচৰণ হোৱা নাই। মদপী, তিৰোতা-সেৱী কাপুৰুষৰহে উপযুক্ত আচৰণ হৈছে।"

(৩য় অঙ্ক)

ইতিভেনে এই ভাব ব্যক্ত কৰাৰ অন্তৰালত যি বিদ্ৰোহী চেতনাৰ উমান পোৱা যায়, সেয়া অধিক স্পষ্টতৰ হৈ উঠে ইতিভেনৰ উক্তিতে। ৰূকমী ৰজাই যেতিয়া ইতিভেনক সুধিছিল— 'তই বিদ্ৰোহ কৰিছ।' —তাৰ উত্তৰত ইতিভেনে নিঃসঙ্কোচে কৈছিল— 'অৱশ্যে বিদ্ৰোহ।' ইতিভেনৰ এই বিদ্ৰোহী-চেতনা কেৱল যে অকৰ্মণ্য ৰূকমী ৰজাৰ বিৰুদ্ধেই জাগৰিত হৈছে এনে নহয়; ইতিভেনক পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰিবলৈ বিচৰা মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধেও ই ততোধিক সক্ৰিয় ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে। মণিমুগ্ধই বিয়া কৰাবলৈ বিচৰা কথাটো যেতিয়া ৰূকমী ৰজাই পুনৰ ইতিভেনৰ আগত ব্যক্ত কৰে, সেই সময়ত আমি ইতিভেনৰ নীতিবোধসম্পন্ন

বিদ্ৰোহী দৃষ্টিভঙ্গীৰ আভাস পাওঁ এই উক্তিত— "তেনে স্বামী মই নবৰোঁ। মোক বিয়া কৰাবলৈ ওলাই মোৰ জাতিৰ এজনী সামান্য দৰিদ্ৰ ছোৱালীৰ সোণ যেন গাৰ বৰণ দেখিয়েই যি এনে নীচ আচৰণ কৰিবলৈকো সঙ্কোচ নকৰিলে, তেনে পুৰুষক মই ঘিণ কৰোঁ। হাঁহি উঠা কথা নকবা।" (তৃতীয় অঙ্ক)

এইখিনিতে বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া যে ইতিভেনৰ এই বিদ্ৰোহী চেতনাৰ গাতে ভেঁজা দি নাট্যকাৰে যেন পুৰুষ আৰু নাৰীৰ ওপৰত থকা সমাজ-নিৰূপিত যুগভিত্তিক মানসিকতাৰ স্বৰূপ উদঙাই দেখুৱাই মানৱীয় মূল্যবোধ ৰক্ষা কৰি, সমাজৰ প্ৰগতিত নাৰীশক্তিৰ অগ্ৰাধিকাৰ প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ গৈছে। সেয়ে আমি দেখিবলৈ পাইছোঁ, ৰূকমী ৰজাই যেতিয়া সমগ্ৰ নাৰী জাতিকে অৱমাননা কৰি, ইতিভেনক ভিতৰ সোমাবলৈ ইঙ্গিত দি কৈছিল— "স্ত্ৰীবুদ্ধিপ্ৰলয়ঙ্কাৰী'— শাস্ত্ৰৰ বচন। ইতিভেন! তহঁতৰ বুদ্ধিয়ে ৰান্ধনীঘৰৰ মাৰলী কেইডালকে ঢুকি নেপায়গৈ। এতিয়া তেনে কটীয়া বুদ্ধিৰে ৰজাৰ বৰচ'ৰাৰ মুধচ চুবলৈ আহিছে।"

(তৃতীয় অঙ্ক)

সেইখিনি সময়ত ইতিভেনৰ আচৰণত ফুটি উঠে নতুন যুগৰ নতুন নাৰীৰ মানসিকতা। নাৰী চেতনাক দমিত কৰি ৰাখিবলৈ বিচৰা, সেইখন প্ৰাচীন সমাজৰ ডেওনা আঁতৰাবলৈ প্ৰস্তুত হোৱা ইতিভেনে পৰম দৃঢ়তাৰে কৈ উঠিছিল— "নোসোমাওঁ। নোসোমাওঁ।" তদুপৰি নতুন যুগৰ মুক্তিকামী নাৰী চেতনাৰ বাৰ্তাবাহী, এই ইতিভেন দৃঢ়সংকল্পবদ্ধ— নাৰীক আবদ্ধ কৰি থোৱা ৰুদ্ধ দুৱাৰ ভাঙিবলৈকো। সেয়ে, ইতিভেনে কৈছিল— ".....যুগ-যুগান্তৰ ধৰি মোৰ মাতৃসকল সেৱাত নিমগণ হৈ আছে। কিন্তু যুগে যুগে যেতিয়াই পুৰুষে কৰ্তব্য পাহৰি দুৰ্বলতাক আশ্ৰয় কৰি কৰ্তব্যবিমুখ হৈছে,— তেতিয়াই তিৰোতাই কৰ্তব্য সোঁৱৰাই দিবলৈ ওলাই আহিছে। আজি ময়ো তাকে কৰিবলৈ ওলাই আহিছোঁ।"

এয়া সহজে স্বীকাৰ্য যে 'ৰূপালীম নাটকত ইতিভেনৰ বলিষ্ঠ ভূমিকা হৈছে এক বিদ্ৰোহিনী নাৰীৰ আচৰণগত বৈশিষ্ট্যত। দেখা গৈছে ইতিভেনৰ এই প্ৰবল বিদ্ৰোহী চেতনাৰ আঁৰত যিদৰে সুগভীৰ নীতিবোধ প্ৰচ্ছন্ন হৈ আছে; ঠিক সেইদৰে ইয়াত সংলগ্ন হৈ আছে স্বদেশ-প্ৰীতিৰ মনোভাব আৰু লগতে প্ৰেমজনিত ঈৰ্ষাবোধ। স্বদেশ-প্ৰীতিৰদ্বাৰা উদ্বুদ্ধ বিদ্ৰোহী চেতনাৰ তীক্ষ্ণধী ৰূপ ৩ য় অঙ্ক আৰু ৪ৰ্থ অঙ্কৰ লগতে সপ্তম অঙ্কতো ইতিভেনৰ বিভিন্ন উক্তিৰ মাজত স্পষ্টভাৱে বিচাৰি পোৱা যায়! ৩ য় অঙ্কত ইয়াৰ উজ্জ্বল নিদৰ্শন হৈছে— ৰূকমী জাতিৰ অতীত গৌৰৱ স্মৰণ কৰি, ৰূকমী ডেকাসকলক উদ্বেলিত কৰা ইতিভেনৰ প্ৰাণস্পৰ্শী, তেজোদীপ্ত এই বাণী— "....... সৌৱা — সৌৱা — তোমালোকৰ বীৰ পূৰ্বপুৰুষসকলৰ মহান মৈদানবোৰে— বুকুত ৰূকমী মহাবীৰসকলক লৈ— এতিয়াও মহা গৌৰৱেৰে

মূৰ দাঙি ৰুকমী জাতিৰ গৌৰব ঘোষিব লাগিছে, কিন্তু তোমালোক ৰুকমী ডেকাৰ,— সজাগ জীৱন্ত, প্ৰাণৱন্ত বাহু থকাতো, ৰুকমীৰ তেজ সিৰত লৈও— ৰুকমী জাতিয়ে বাস কৰি যোৱা, এই পুণ্য পৱিত্ৰভূমিত থিয় হৈ এতিয়াও— এতিয়াও হাত সাৱটি বহি আছা!!........ এই পৱিত্ৰ ভূমিত আৰু তোমালোকৰ জন্ম নুবুলিবা। ৰুকমী বীৰসকলে কোৱা ভাষা— ৰুকমী ভাষা— ৰুকমী বীৰ পুত্ৰই মাতৃক মতা ভাষা— ৰুকমী বীৰ সন্তানে জন্মভূমিক অৰ্চনা কৰা ভাষা— ৰুকমী সতীয়ে স্বামীক ভক্তি জনোৱা ভাষা—ৰুকমী যুঁজাৰুৱে মৰণ জয় কৰিবলৈ শত্ৰু সৈন্যক আহ্বান কৰা ভাষাৰ পৱিত্ৰ শব্দ তোমালোকৰ মুখেৰে উচ্চাৰণ নকৰিবা। তোমালোক ৰুকমী নোহোৱা—ৰুকমীৰ সন্তান নোহোৱা।"

(৩ য় অঙ্ক)

প্ৰবল স্বদেশ-প্ৰেমেৰে আন্দোলিত ইতিভেনৰ এই মৰ্মস্পৰ্শী বাণীয়ে নিষ্প্ৰাণ ৰুকমী জাতিক নিমিষতে প্ৰাণৱন্ত কৰি তুলিলে। সেয়ে, সমস্বৰে চিঞৰিবলৈ ধৰিলে— "আমি ৰুকমী, আমি ৰুকমী। আমি প্ৰতিশোধ লম। আমি প্ৰাণ দিম।"

(৩ য় অঙ্ক)

'ৰুকমী জাতিৰ আক্ৰমণৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ, ৰুকমী জাতিৰ মান ৰাখিবলৈ ৰুকমী ৰূপহীৰ সতীত্ব ৰাখিবলৈ— ৰণাঙ্গিনী সাজেৰে ইতিভেনৰ এই যুদ্ধ যাত্ৰাত ৰুকমী ৰাইজে দিলে— 'জয় ৰুকমী ৰাজকুঁৱৰীৰ জয়' ধ্বনি। — এইদৰে এটা জাতিসত্তাৰ অন্তৰত স্বদেশ-প্ৰেমৰ ভাব উদ্ৰেক কৰি নেতৃত্ব প্ৰদান কৰিব পৰাকৈ, ইতিভেনৰ আছিল বিৰল স্বদেশপ্ৰেম আৰু সুদৃঢ় সাংগঠনিক মনোবল। ইতিভেনৰ এই স্বদেশ-হিতৈষী তেজস্বী ৰূপ চতুৰ্থ অঙ্কতো সমানে পৰিস্ফুট। ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ আগত মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেঙত প্ৰৱেশ কৰাৰ কাৰণ ব্যক্ত কৰিছে এইদৰে—

"তুমি ৰূপালীমক হৰণ কৰি আমাৰ দেশক অপমান কৰিছা। নিৰাশ্ৰয়া অবলাৰ ওপৰত অত্যাচাৰ কৰিছা। মই দেশৰ মান, জাতিৰ মান ৰাখিবলৈ প্ৰাণ দিবলৈ আহিছোঁ।" (৪ ৰ্থ অঙ্ক)

ইতিভেনৰ মুখৰ এনেবোৰ কথাই নিঃসন্দেহে চৰিত্ৰটোক এক বিশিষ্ট মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। কিন্তু তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে, নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে মণিমুগ্ধৰ সান্নিধ্যত ইতিভেনৰ প্ৰেমিকা ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ যাওঁতে, চৰিত্ৰটোক প্ৰেমজনিত ঈৰ্ষাৰ জুইত দগ্ধ হোৱা দেখুৱাই এক বহু বিচিত্ৰ চৰিত্ৰৰ ৰূপত গঢ় দিয়ে। যদিও মণিমুগ্ধই ইতিভেনৰ 'ঈৰ্ষাৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে মণিমুগ্ধৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'বলৈ' অহা বুলি কৈ ইতিভেনৰ সুপ্ত অনুভূতিৰ কথা বেকত কৰিছিল; কিন্তু সেই সময়লৈকে ইতিভেনৰ কাৰ্যগত আচৰণত তাৰ লেখমানো ইঙ্গিত ফুটি উঠা নাছিল। তেতিয়ালৈকে চৰিত্ৰটো কেৱল নীতিবোধ-সম্পন্না, সুগভীৰ স্বদেশপ্ৰেমেৰে উদ্বুদ্ধ, পুৰুষসুলভ

ব্যক্তিত্বৰ অধিকাৰী এক অবিস্মৰণীয় চৰিত্ৰ হিচাপেই পৰিগণিত হৈ আছিল।

চতুৰ্থ অঙ্কৰ শেষৰফালেহে প্ৰতীয়মান হৈছে যে আচলতে ইতিভেনৰ এই যুদ্ধযাত্ৰা মণিমুগ্ধই কোৱাৰ নিচিনাকৈ, 'ঈৰ্ষাৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে মণিমুগ্ধৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'বলৈ'হে।' অৱশ্যে প্ৰথম অৱস্থাত ইতিভেনে মণিমুগ্ধক কোব মাৰি মূৰ্চ্ছা নিওৱাৰ প্ৰকৃত কাৰণ— স্বদেশপ্ৰেমজনিত নে ঈৰ্ষাগত সেইটো বুজি উঠাত কিছু কঠিন হয়। কাৰণ, ইতিভেনে মণিমুগ্ধক প্ৰহাৰ কৰাৰ আগমুহূৰ্তত মণিমুগ্ধই জনোৱা দুয়োটা কথাই ইতিভেনৰ কাৰণে পৰম অসহনীয়। এটা হ'ল — 'মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক কুঁৱৰী কৰিব।' আনটো হ'ল— 'মণিমুগ্ধৰ সৈন্যই ৰুকমী সৈন্যক এফালৰপৰা দংশি আনিছে।' কিন্তু পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ত, মণিমুগ্ধৰ মূৰৰপৰা তেজ ওলোৱা, মণিমুগ্ধ মূৰ্চ্ছা যোৱা আদি অৱস্থাৰপৰাহে ইতিভেনৰ প্ৰেমিকা ৰূপৰ ছবিখন ফট্‌ফটীয়া হয় আৰু ইতিভেনৰ ঈৰ্ষাপৰায়ণ ৰূপটোও প্ৰকট হৈ উঠে।

মণিমুগ্ধৰ তেজ দেখি, মণিমুগ্ধ মূৰ্চ্ছা যোৱা দেখি, ইতিভেনৰ প্ৰেমিকা-হৃদয় স্বাভাৱিকতেই উঠলি উঠে। এইখিনি সময়ত ইতিভেন নাৰীসুলভ কোমলতাৰ বশৱৰ্তী হৈ, মণিমুগ্ধক সুস্থ কৰাৰ কাৰণে মূৰত আৰু চকুত পানী দিবলৈ ধৰে। তাৰ পাছত মণিমুগ্ধৰ মূৰটো নিজৰ কোলাৰ ওপৰত তুলি লৈ মাজে মাজে জোকাৰে। মণিমুগ্ধৰ সংজ্ঞা উভতি আহি 'ইতিভেন' বুলি মতাত ইতিভেনে কৈছিল— "মণিমুগ্ধ! মণিমুগ্ধ! মই আছোঁ তোমাৰ ওচৰতে।" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

মণিমুগ্ধই পুনৰ 'তুমি মোক ভাল নোপোৱা ইতিভেন?' — বুলি সোধা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত ইতিভেনে হুকহুকাই কান্দি কৈছিল — "মণিমুগ্ধ! বৰ ভাল পাওঁ— বৰ ভাল পাওঁ। তোমাক মই বৰ ভাল পাওঁ।" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

ইয়াৰ উপৰিও, মণিমুগ্ধক সাৱটি ধৰি মূৰত চুমা খাই গালখন মূৰত লগাই কান্দিলে।

ইতিভেনৰ এই চূড়ান্ত আবেগিক অৱস্থাত মণিমুগ্ধইও বেকত কৰিলে— 'ময়ো তোমাক বৰ ভাল পাওঁ।'— এই মুহূৰ্ততেই ইতিভেনৰ সকলো কাৰ্য-পৰিক্ৰমাৰ অন্তৰালত নিহিত থকা আচল সত্যটো যেন ওলাই আহে। কাৰণ, ইতিভেনে কৈ উঠিছিল— "তেন্তে আৰু তুমি ৰূপালীমৰ কথা নক'বা। তাইক আৰু ইয়ালৈ নানিবা।" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

পুনৰ যেতিয়া মণিমুগ্ধই 'ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে তেওঁৰ জীৱন অসাৰ্থক'— বুলি কৈ উঠে; তেতিয়া ইতিভেনে আকৌ কঠিন ৰূপ লয় এনেদৰে— "তোমাক মই এইবাৰ ৰূপালীমক লগ পোৱাৰ আগতে শেষ কৰিম।" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

এই কথা কৈয়ে ইতিভেনে পুনৰ মণিমুগ্ধক মাৰিবলৈ উদ্যত হয়।

ইতিভেনৰ উক্ত দুই উক্তিৰপৰাই বুজা গৈছে যে ৰূপালীমৰ দৈহিক সৌন্দর্য-সুষমাত মণিমুগ্ধ আপ্লুত হোৱাটো ইতিভেনৰ কাৰণে অসহ্যকৰ। সেয়ে দেখা গৈছে, যি ইতিভেনে মণিমুগ্ধক সুস্থ কৰিবলৈ পাৰ্যমানে চেষ্টা কৰিছিল; সেই ইতিভেনেই পুনৰ মণিমুগ্ধক মাৰিবলৈ উদ্যত হয়। তেনেদৰে, 'মই তোমাক বৰ ভাল পাওঁ'— বুলি কোৱা ইতিভেনেই মণিমুগ্ধক উদ্দেশ্যি চিঞৰিছিল— "তোক মই ঘিণ কৰোঁ। ঘিণ কৰোঁ।" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

গতিকে, ইতিভেনৰ মনৰ অৱস্থাৰ এই বিস্ময়জনক তাৎক্ষণিক পৰিৱৰ্তনৰ কাৰণ হিচাপে 'ৰূপালীম ৰূকমী নাৰী'— এই বিষয়টোতকৈয়ো 'ৰূপালীম ইতিভেনৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী'— এই বিষয়তহে যেন সবল যুক্তি আৰোপ কৰিব পৰা যায়। নাট্যকাৰেও মণিমুগ্ধৰ নিম্নোক্ত উক্তিটোৰ মাজেৰে এই সত্যটোক যেন উদ্ভাষি তুলিছে— "তিৰোতাৰ ঈৰ্ষাৰ জুইত এটা জাতি জহি যাব লাগিছে।" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

তদুপৰি, ইতিভেনৰ এই ঈৰ্ষাৰ অনল প্ৰশমিত হোৱাৰ উমান পোৱা যায়— ৰূপালীমে গ্ৰহণ কৰিবলৈ বাধ্য হোৱা চূড়ান্ত ট্ৰেজিক অৱস্থাটোৰ মাজেদিহে। ৰূপালীমৰ যে সতীত্ব নাশ হোৱা নাই, এই কথা ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰপৰা নাজানিলেও, ৰূপালীমৰপৰা যে জানিছিল সেয়া ইতিভেনৰ উক্তিতে প্ৰকাশ পায় এনেদৰে— "........ তাই আকৌ ক'ব খোজে তাইৰ সতীত্বত বোলে চেকা পৰা নাই।" (সপ্তম অঙ্ক)

কিন্তু আশ্চৰ্যকৰভাৱে প্ৰবল নীতিবোধ সচেতনতা ইতিভেনে ইয়াৰ সত্যতা বিচাৰ নকৰি ৰূপালীমক অসতী সজাই ৰাজহুৱাভাৱে কাঁড়ীৰ হতুৱাই হত্যা কৰায়। ৰূপালীমক নিজৰ নিষ্ঠুৰতাৰ বলি সজোৱা- এই অক্ষমনীয় মানসিকতাৰ বাবেই ইতিভেন নতুন নাৰী চেতনাৰ অগ্ৰদূত হৈয়ো ৰূপালীমৰ তুলনাত চিৰ-ম্লান হৈ ৰ'ল।

আলোচনাৰ শেষত এইখিনিতে এটা কথা উনুকিয়াই থোৱা ভাল হ'ব যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ নাট্যাদৰ্শৰ লগত সমসাময়িক অসমীয়া নাট্যকাৰ আৰু লগতে পাশ্চাত্য নাট্যকাৰৰো নাট্যাদৰ্শৰ কিছু কিছু ক্ষেত্ৰত মিল লক্ষ্য কৰা যায়। 'ৰূপালীম' নাটকৰ নাৰী চৰিত্ৰকেইটিৰ ক্ষেত্ৰতো এনে মিল, বহুতো সমালোচকে নিৰ্দেশ কৰি দেখুৱাইছে। বিশেষতঃ বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী'ৰ ডালিমীৰ স্নিগ্ধতা, সৰলতা আৰু পৱিত্ৰতাৰ মোহনীয় ৰেখাঙ্কনে প্ৰায় একে সাঁচতেই যেন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰূপালীমকো আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। তেনেদৰে, নাট্যকাৰৰ ভাষাত 'লিখকৰ মনৰ খোটালীত বহু দিনৰপৰা সোমাই থকা 'মোনভেনা'ৰ (মোম্নাভেম্না)

ভান্নাৰ স্বদেশপ্ৰেমৰ উজ্জ্বল জিলিঙনি এটি ৰূপালীম আৰু ইতিভেন দুয়োতে লক্ষ্য কৰা যায়। ভান্নাই যিদৰে কৈছিল-

"I place the life of my people high above all"

(Monna Vanna. 11p. 214)

ঠিক একেই পৰ্যায়ত ৰূপালীমেও নিজ দেশৰ মানুহৰ মুক্তিৰ বিনিময়ত ৰূপালীমৰ শৰীৰটো বিচৰা মণিমুগ্ধৰ আগত অৱগত কৰিছিল- "তুমি মোক যি কৰিবলৈ কোৱা মই তাকে কৰিম। মই তাকে কৰিম। সিহঁতক এৰি দিয়া।"

(ষষ্ঠ অঙ্ক)

এই একেই সুৰ ব্যঞ্জিত হৈছে ইতিভেনৰো উক্তিত- "………. মই দেশৰ মান, জাতিৰ মান ৰাখিবলৈ প্ৰাণ দিবলৈ আহিছোঁ।" (চতুৰ্থ অঙ্ক)

শেষত এই কথা ক'বই লাগিব যে লিখকৰ চিৰন্তন অনুভূতিৰ দ্যোতনাত ৰূপালীম অথবা ইতিভেন কোনো ক্ষেত্ৰত আন কোনো নাটকীয় চৰিত্ৰৰ সমধৰ্মী হৈ উঠিলেও, নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শৈল্পিক-সুষমাৰ অনন্য অভিব্যক্তিৰে, এই দুয়োটা নাৰী চৰিত্ৰই নিজাভাৱে অনবদ্য। শান্তিৰ অন্বেষণতে এটাত উদ্ভাষি উঠিছে মৃত্যু জিনি বিশ্ব-জীৱন-জ্যোতি; আনটোত প্ৰকাশিত হৈছে জীৱনবিনাশী, জীৱনপ্ৰয়াসী সপোন। ❐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা, বনলতা, ১৯৯৭ (২য় প্ৰকাশ)
- কুতুবুদ্দিন আহমেদ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য শিল্প, জ্যোতি প্ৰকাশন, ষষ্ঠ যোৰহাট গ্ৰন্থমেলা (১ম প্ৰকাশ)
- ড° প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক, বনলতা, ১৯৯৯ (৩য় প্ৰকাশ)
- ড° শিৱ শৰ্মা ঃ ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাট্য-সাহিত্য, বাণী মন্দিৰ, ২০০৩ (১ম প্ৰকাশ)
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত) ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৮১, (১ম প্ৰকাশ)

'ৰূপালীম' নাটকৰ নাটকীয় দ্বন্দ্ব -এটি চমু বিশ্লেষণ

ফণীধৰ তালুকদাৰ

নাটক হ'ল মানৱ জীৱনৰ ঘটনাৰ অনুকৰণত সৃষ্টি হোৱা দৃশ্যকাব্য, মানৱ জীৱন যেনেকৈ সংঘাতমুখৰ নাটকৰ প্ৰাণবস্তুও হ'ল নাটকীয় সংঘাত বা দ্বন্দ্ব (Dramatic Conflict)। যি নাটকৰ নাটকীয় দ্বন্দ্ব যিমানেই ঘনীভূত হয় সিমানেই সেই নাটকখন কৃতকাৰ্য হোৱা বুলি কোৱা হয়।

নাটকীয় সংঘাত দুই ধৰণৰ, সেয়া হ'ল বহিৰ্সংঘাত আৰু অন্তৰ্সংঘাত। সমাজ জীৱনৰ যিকোনো ব্যক্তিয়ে দুই ধৰণৰ সংঘাতৰ মুখামুখি হয়; এক হৈছে ব্যক্তিৰ সৈতে ব্যক্তিৰ সংঘাত আৰু ব্যক্তিৰ সৈতে সমাজৰ সংঘাত। নিশ্চিতভাৱে এই সংঘাত বহিৰ্সংঘাত বুলিয়ে গণ্য কৰিব লাগিব।

এই বাহ্যিক সংঘাতৰ উপৰি যিকোনো ব্যক্তিৰে মনৰ মাজত আৰু এখনি কুৰুক্ষেত্ৰ বিদ্যমান; এয়া হ'ল ব্যক্তিৰ মানসিক সংঘাত বা মানসিক অন্তৰ্দ্বন্দ্ব। মনোজগতৰ এই ঘোৰ ঘৰষণ যিমানেই ৰমণীয় ৰূপত প্ৰতিভাত কৰিব পৰা যায় নাট্য-সাহিত্যও সিমানেই ৰসোত্তীৰ্ণ হয়। জগতৰ সৰ্বকালৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ ছেক্সপিয়েৰৰ যুগজয়ী নাটক (ট্ৰেজেডি) সমূহ বিখ্যাত হৈছে ইয়াৰ শ্ৰেষ্ঠ চৰিত্ৰসমূহৰ মনোদ্বন্দ্ব প্ৰকাশৰ বাবেই। হেমলেট, মেক্‌বেথ, জুলিয়াচ চিজাৰ, কিং লিয়েৰ আদিৰ মাজত পৃথিৱীৰ যিকোনো মানুহে নিজৰ প্ৰতিচ্ছবি দেখিবলৈ পায়। সেই কাৰণে এই চৰিত্ৰসমূহ চিৰকাল অমৰ আৰু বিশ্বজনীন।

অসমীয়া ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটকসমূহ শোণিত কুঁৱৰী, কাৰেঙৰ লিগিৰী, লভিতা, ৰূপালীম আদি ইয়াৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আৰু বহিৰ্দ্বন্দ্ব সুসংহতভাৱে ৰূপায়ণৰ বাবেই চিৰকালেই ৰমণীয় ৰূপত জিলিকি থাকিব। অৱশ্যে এই কথা স্বীকাৰ্য যে এই নাটকসমূহত বহিৰ্সংঘাত ৰূপায়ণতকৈ চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্ব ৰূপায়ণৰ বাবেই বেছি মনোৰম হৈছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'ৰূপালীম' নাটকখনি প্ৰথম প্ৰকাশিত হয় ১৯৪৮ চনত। তেওঁৰ জীৱন বন্তী নুমাবলৈ মাত্ৰ দুবছৰ বাকী থকা অৱস্থাত এই নাটকখনি প্ৰকাশ হৈছিল। 'ৰূপালীম' নাটকখনিয়ে ছপাপুথিৰ ৰূপ লাভ কৰে ১৯৬০ চনত তেওঁৰ নৱম মৃত্যু বাৰ্ষিকীৰ দিনাখন। নাট্য-সমালোচক মহেন্দ্ৰ বৰাৰ মতে এই

নাটকখনিৰ মহত্ত্ব হ'ল ইয়াৰ বৈচিত্র্যপূর্ণ আৰু সঞ্চৰণশীল চৰিত্ৰায়নৰ বাবেহে। 'ৰূপালীম' নাটকৰ লক্ষ্য বিষয়বস্তুৰ চাৰুতা নহয়, ভাববস্তুৰ গভীৰতাহে।

নাটকখনিৰ কাহিনীবস্তুত আৰম্ভণিৰপৰা শেষলৈ নাটকীয় সংকট আৰু সংঘাতৰ বহির্মুখী আৰু অন্তর্মুখী উভয় ৰূপৰ মাধুর্যময় প্রকাশ ঘটিছে।

'ৰূপালীম' নাটকৰ ঘটনাৰ সংঘাত ঃ

'ৰূপালীম' নাটকৰ কাহিনী-দ্বন্দ্ব নাট্যকাৰে অতি সুন্দৰভাৱে দাঙি ধৰিছে। কাল্পনিক ঘটনা এটাৰ উপস্থাপন জ্যোতিপ্রসাদে অতি শৈল্পিক দৃষ্টিৰে কৰিছে। কাহিনীটোৰ পটভূমি অসমৰ উত্তৰ পূব সীমান্তৰ এখনি সহজ-সৰল পাহাৰীয়া ৰুকমী গাঁও। এই গাঁৱৰ মানুহখিনি বৌদ্ধ ধর্মাবলম্বী। এই গাঁৱৰে বাসিন্দা জুনাফাৰ জীয়ৰী ৰূপৱতী ৰূপালীম। গাঁওখনিৰ পাহোৱাল ডেকা মায়াব'ই ৰূপালীমক অকৃত্ৰিমভাৱে ভাল পায়। ৰুকমী গাভৰু ৰূপালীমেও সমানেই ভাল পায় মায়াব'ক। এই সহজ-সৰল ডেকা-গাভৰুহালৰ মিলনৰ ক্ষেত্ৰত পিতৃ জুনাফাই এটি চৰ্ত বান্ধি দিলে, "নিজে এটি বাঘ মাৰি তাৰ মূৰটো মোৰ আগত দিবি। তেতিয়াহে তাইক তোলৈ দিম।" মায়াব'ই পণ অনুযায়ী নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ ভিতৰতেই এটা বাঘৰ মূৰ জুনাফাৰ চাং ঘৰৰ আগ চোতালত পেলালেহি

ইমানলৈ সকলো কথা সঠিকভাৱে চলি আছিল। এটি সৰলৰৈখিক প্ৰেমৰ ঘটনাৰ সংঘাত সৃষ্টিকৰ্তা হিচাপে আবিৰ্ভাৱ ঘটোৱায় প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধক।

মায়াব'ই বাঘৰ মূৰ আনি পেলোৱাৰ মুহূৰ্ততে ৰজা মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি ৰেণথিয়াং আহি সেইখিনি পায়হি আৰু বাঘৰ মূৰটো তেওঁহে কাটি আনিছে বুলি দাবী কৰে। ৰেণথিয়াং আৰু মায়াব'ৰ মাজত বাক্ বিতণ্ডা হয়। তেনেতে মণিমুগ্ধ আহি সেইখিনি পায়হি, মায়াব'ক ককৰ্থনা কৰে আৰু বাঘৰ মূৰটো উলিয়াই দিবলৈ আদেশ দিয়ে। মায়াব'ই আপত্তি কৰে। তেনেতে জুনাফা আহি পায় আৰু মণিমুগ্ধ ইঁতক তেওঁৰ আগ চোতালৰপৰা ওলাই যাবলৈ কয়। স্বাভাৱিকতেই পৰিস্থিতি উত্তপ্ত হৈ পৰে আৰু দৈহিক সংঘৰ্ষৰ সূত্ৰপাত হয়। মণিমুগ্ধৰ সৈন্যই জুনাফা আৰু মায়াব'ক মাৰধৰ কৰে। সেই মুহূৰ্ততে ৰূপালীম ওলাই আহি কন্দা কটা কৰে।

ৰূপালীমক দেখি মণিমুগ্ধ কোমল হৈ পৰে। তেওঁৰ অন্তৰত বাসনা জাগি উঠে। মণিমুগ্ধই জুনাফাক ৰূপালীমৰ দেহৰ জোখেৰে সোণৰ লোভ দেখুৱাই ৰূপালীমক পাবলৈ ইচ্ছা কৰে; কিন্তু বৃদ্ধ জুনাফাই সেই ফুচলনিত ভোল নগ'ল।

মণিমুগ্ধৰ গাৰখীয়া সৈন্যই মায়াব' আৰু জুনাফাক আহত কৰি ৰূপালীমক বলপূৰ্বকভাৱে লৈ যায়।

জুনাফাই এই অন্যায় কাৰ্যৰ বিৰুদ্ধে দুৰ্বল মদ্যাসক্ত ৰূকমী ৰজাক গোচৰ দিয়ে। ৰজাৰ ভনীয়েক মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ ৰাজহাউলি ঘেৰি ধৰে। সেই মুহূৰ্ততে মণিমুগ্ধই ফটিকাৰ বাটি হাতত লৈ ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্যত মতলীয়া হৈ আছিল। ইতিভেনৰ সৈন্যই মণিমুগ্ধক ঘেৰি থকাৰ সুযোগতে ৰূপালীমে মায়াব'ৰ সৈতে পলাই যায়।

ঘটনাৰ পাকচক্রত ইতিভেনে ৰাজপ্রসাদত মণিমুগ্ধক বন্দী কৰিবলৈ যাওঁতে নিজে বন্দিনী হয় আৰু ৰূকমী বীৰৰ সৰহভাগেই প্ৰাসাদত আবদ্ধ হয়। পলাই যোৱা ৰূপালীমক মায়াব'ৰ হাতৰপৰা পুনৰ ধৰি আনি মণিমুগ্ধৰ হাতত অৰ্পণ কৰা হয়। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিবলৈ উত্ৰাৱল হৈ পৰিলেও মায়াব'ৰ বাহিৰে আনক স্বেচ্ছাই দেহ অৰ্পণ নকৰিবলৈ দৃঢ় হৈ পৰে। অৱশেষত মণিমুগ্ধই মায়াব', জুনাফা আৰু ইতিভেনকে আদিকৰি ৰূকমী বন্দীবোৰক বধ কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়াৰ কথা ৰূপালীমক কোৱাত ৰূপালীমে ভয় আৰু বেজাৰত সিহঁতক বধ নকৰিবলৈ মণিমুগ্ধক মিনতি কৰে। অৱশ্যে মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ শৰীৰ লাভৰ বিনিময়ত সিহঁতক এৰি দিয়াৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়ে। ৰূপালীম মান্তি হয় আৰু বন্দীসকলক মুকলি কৰি দিয়া হয়। ৰূকমী বন্দীসকলে ৰূপালীমৰ এনে কাৰ্যত অসন্তুষ্টি প্ৰকাশ কৰে।

চৰ্ত অনুসাৰে মণিমুগ্ধ ৰূপালীমৰ শয্যাৰ কাষ চাপি যায়। ৰূপালীমে ভয়তে শেঁতা পৰি যায়। ৰূপালীমৰ বিবৰ্ণ, নিষ্প্ৰাণ আৰু জঠৰপ্ৰায় শৰীৰ দেখি বাসনাসক্ত মণিমুগ্ধ থমকি ৰয় আৰু একেধাৰে ৰূপালীমৰ ফালে চাই থাকে আৰু ভাবিবলৈ ধৰে। ইতিমধ্যে পূবাকাশ ফৰকাল হয়, ৰাতি পুৱায়। মণিমুগ্ধৰ কামনাসক্ত মনৰ অন্ধকাৰ আঁতৰ হ'ল, মন ফৰকাল হ'ল। ৰূপালীমৰ ওচৰত ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা খুজি ৰূপালীমক মুক্তি দিয়ে। ৰূপালীমে নিজ গাঁৱলৈ উভতি আহে। জাক এৰা চৰায়ে পুনৰ জাকলৈ উভতি আহিলেও মিলিব নোৱাৰাৰ দৰে ৰূপালীমক গাঁওবাসীয়ে সহজভাৱে নল'লে। ৰূপালীমে মণিমুগ্ধৰ কবলৰপৰা ধৰ্ষিতা নোহোৱাকৈ উভতি অহা বুলি কোৱা কথা কোনোৱে বিশ্বাসত নল'লে। বিশেষকৈ মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা ইতিভেনৰ প্ৰৰোচনাত ৰূপালীমক জীয়াই জীয়াই পুৰি মৰা হ'ল। মায়াব' আৰু জুনাফা মূৰ্চ্ছা গ'ল। ইয়াতেই ৰূপালীম নাটকৰ ঘটনাৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিল।

নাট্যকাৰে নাটকখনিৰ দ্বিতীয় অংকত আৰম্ভ হোৱা নাটকীয় সংঘাত সপ্তম অংকত ৰূপালীমক নিষ্ঠুৰভাৱে হত্যা কৰা কাৰ্যৰদ্বাৰাই সমাপ্তি ঘটোৱা হয়। নাটকীয় দ্বন্দ্ব সমাপ্তিৰ জৰিয়তে নাটকৰো যৱনিকা নামি আহে। মৰিছ মেটাৰলিংকৰ কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত 'ৰূপালীম' নাটকৰ কাহিনীৰ পৰিণতি অতি কৰুণ।

সামাজিক সংঘাত ঃ

ৰূপান্তৰৰ শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ৰূপালীম' নাটকৰ মাজেৰে সামাজিক সংঘাতৰ চিত্ৰও অতি সুন্দৰভাৱে অংকন কৰিছে। যুগে যুগে সমাজত ধনী আৰু দুখীয়াৰ সংঘাত চলি আছে, দুৰ্বলীৰ ওপৰত শক্তিমানজনে অন্যায়-অবিচাৰ চলাই আছে আৰু দুৰ্বলীজনে দুখ-লাঞ্ছনা ভুগি আছে।

'ৰূপালীম' নাটকৰ দ্বিতীয় অংকত মণিমুগ্ধৰ সৈন্যই বৃদ্ধ জুনাফা আৰু মায়াব'ৰ ওপৰত শাৰীৰিক নিৰ্যাতন চলোৱা মুহূৰ্তত বৃদ্ধ জুনাফাই এষাৰি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ উক্তি কৰিছে— "শক্তিৰ অধিকাৰ। শক্তিৰ অধিকাৰ।। এৰা, শক্তিৰেই অধিকাৰ— বলীৰেই অখণ্ড প্ৰতাপ।"- এই বাক্যশাৰীৰ মাজেৰেই নাট্যকাৰে সামাজিক দ্বন্দ্বৰ এটি সুন্দৰ চিত্ৰ উপস্থাপন কৰিছে।

'ৰূপালীম' নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মানসিক দ্বন্দ্ব ঃ

জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ৰূপালীম' নাটকৰ পাতনিত এইদৰে উল্লেখ কৰিছে "ইয়াত আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পোৱা হৈছে।" ভাল নাটকত বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰাঙ্কন প্ৰয়োজনীয় কথা। সমালোচক হাড্‌চনেও কৈছে—'Characterisahion is really fundamental and lasting elements in greatness of any Drammatic Work.'ছেক্সপিয়েৰৰ 'হেমলেট', 'মেকবেথ' আদি যুগজয়ী নাটকসমূহো ইয়াৰ বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰৰ বাবে বিখ্যাত। চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্যৰ বাবে নাট্যকাৰে ব্যক্তিৰ সৈতে ব্যক্তিৰ সংঘাত আৰু ব্যক্তিৰ মানসিক সংঘাত দুয়োটা ক্ষেত্ৰৰে সুন্দৰ ৰূপায়ণ কৰিছে।

'ৰূপালীম' নাটকৰ ব্যক্তিৰ সৈতে ব্যক্তিৰ সংঘাতৰ চিত্ৰসমূহৰ উল্লেখযোগ্য দৃষ্টান্ত হ'ল মায়ব'ৰ সৈতে ৰেণথিয়াঙৰ বাঘৰ মূৰৰ অধিকাৰক লৈ হোৱা সংঘাত আৰু ৰূপালীমক লাভ কৰাৰ বাবে মায়াব'ৰ মণিমুগ্ধৰ সৈতে হোৱা সংঘাত। আনহাতে মণিমুগ্ধৰ প্ৰেমৰ অধিকাৰৰ প্ৰতিবন্ধক সৃষ্টিকাৰিণী ৰূপালীমৰ সৈতে হোৱা ইতিভেনৰ সংঘাতৰ সুন্দৰ চিত্ৰায়নেও নাটকখনিৰ গতিশীলতা দান কৰিছে। উপৰ্যুক্ত বিষয়সমূহ নাটকখনিৰ কাহিনীৰ দ্বন্দ্বৰ বিশ্লেষণত উল্লেখ কৰা হৈছে। এই দ্বন্দ্বসমূহ নাটকখনিৰ বাহ্যিক দ্বন্দ্ব বুলিয়ে উল্লেখ কৰিব লাগিব।

'ৰূপালীম' নাটকৰ মূল সৌন্দৰ্য নিহিত আছে চৰিত্ৰসমূহৰ মানসিক সংঘাতৰ বা মনোজগতৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ সুন্দৰ চিত্ৰায়নৰ ক্ষেত্ৰতহে। নাটকখনিত সকলো চৰিত্ৰতকৈ জটিল চৰিত্ৰ হৈছে মণিমুগ্ধ আৰু ইতিভেনৰ চৰিত্ৰ। ৰূপালীম, মায়াব' আৰু জুনাফা সৰল চৰিত্ৰ।

মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰৰ মানসিক অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ ছবি নাট্যকাৰে সুন্দৰ ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। এই চৰিত্ৰটো স্বেচ্ছাচাৰী প্ৰকৃতিৰ আৰু কামপৰায়ণ। এটি মুদ্ৰাৰ ইপিঠিৰ সিপিঠিৰ দৰে মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰত আছে অন্য কেইটামান দিশ। সেয়া হ'ল— সৌন্দৰ্যলিপ্সা আৰু শিল্পী মানসিকতা। ৰোমৰ সম্ৰাট নিৰোৰ দৰে মণিমুগ্ধও স্বেচ্ছাচাৰী, অত্যাচাৰী, মদাহী, কামপৰায়ণ, খেয়ালি মনোবৃত্তিসম্পন্ন, সৌন্দৰ্যপ্ৰিয় আৰু শিল্পীভাবাপন্ন। "ৰোমনগৰত জুই লগাই দি অগ্নিৰ লেলিহান শিখাৰ ভয়ঙ্কৰ দৃশ্য চাই সম্ৰাট নিৰোয়ে অদ্ভুত আনন্দত বীণা বজোৱাৰ দৰে মণিমুগ্ধয়ো ৰূপমী ৰাজ্যৰ গাঁও-ভুঁইত জুই জ্বলাই দি সেই দৃশ্য খিৰিকীৰ কাষত থিয় হৈ উপভোগ কৰাৰ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰিছে, লগতে থাকিব ফটিকা আৰু সংগীতৰ মৃদু গুঞ্জন।"[১] এই ধৰণৰ আপাতঃ দৃষ্টিত পৰস্পৰ বিৰোধী ভাবৰ সংঘাতসমূহেই মণিমুগ্ধৰ বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰটোৰ মাজেৰে অতি সুন্দৰ ৰূপত নাটকখনিত অংকিত হৈছে।

ৰূপালীমৰ জীৱনলৈ বিপৰ্যয়ৰ ক'লা মেঘ কঢ়িয়াই অনা ঘটনাৰ নায়ক হিচাপে মণিমুগ্ধৰ অন্তৰত তেনে কোনো বিশুদ্ধ প্ৰেমৰ প্ৰেৰণা নাই। মণিমুগ্ধৰ ৰূপালীমৰ সৈতে সম্পৰ্ক কেৱল দৈহিক ৰূপ-সৌন্দৰ্যৰ ক্ষুধাৰে নিয়ন্ত্ৰিত। মণিমুগ্ধৰ ভাষাতে— "মানুহ! নহয়— তোমাৰ ৰূপে মোক মানুহ কৰি থোৱা নাই। মই এটা অদম্য বাসনা। মই তোমাৰ ৰূপৰ, তোমাৰ সৌন্দৰ্য্যৰ এটা ৰূপ ধৰা পিয়াহ। মই তোমাৰ সুন্দৰ অবয়বৰ অন্তৰালত থকা সুশুভ্ৰ আতমালৈ হোৱা এটা চিৰদিনীয়া হাবিলাষ। ৰূপালীম! তুমি মোক ঘিণ কৰিছা! কিন্তু মই তোমাক ভালপাওঁ। অতিকৈ ভাল পাওঁ। অতিকৈয়ে ভাল পাওঁ। তোমাৰ কাৰণে মই বহুত তললৈ নামি গলোঁ— মানুহৰ শাৰীৰপৰা হিংস্ৰ পশুৰ শাৰীলৈ- তোমাক পাবলৈ।"[২]

'ৰূপালীম'ৰ প্ৰতি থকা দেহজ আসক্তিৰ কথা মণিমুগ্ধই অকপটভাৱে স্বীকাৰ কৰিছে — "ৰূপালীম। তোমাৰ এই পঙ্কজ- কান্তিৰ সুন্দৰ দেহাত এতিয়াই মোৰ বাসনাৰ ৰঙা গোলাপৰ গুৰি সানি দিব পাৰোঁ। তোমাৰ ওঁঠৰপৰা বৈ অহা ৰূপৰ ফটিকা মই এতিয়াই বাটিয়েবাটিয়ে পি তোমাৰ লৱণু কোমল বুকুৰ পৰশত ৰোমাঞ্চিত হৈ কামনাৰ সকলো পিয়াহ গুচাব পাৰোঁ— হেলাৰঙে—অনায়াসে।" মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰত দুটা পৰস্পৰ বিৰোধী মনোভঙ্গীৰ বিশেষ দ্বন্দ্ব অতি সুন্দৰ ৰূপত পৰিস্ফুট হৈছে। ৰূপালীমৰ সৈতে তেওঁৰ সম্পৰ্ক কেৱল ৰূপৰ ক্ষুধাৰে নিয়ন্ত্ৰিত। ৰূপালীমৰ সংস্পৰ্শত মণিমুগ্ধৰ অন্তৰত শুই থকা ৰুচিৱান মানুহটোৱে যেন বিদ্ৰোহ কৰি উঠিছে। সেই বাবেই জান্তৱ সীমান্ত গচকিও ইতিভেনৰ প্ৰতি

---

১ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ২০০২, পৃষ্ঠা - ৩২৭

২ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, ৰূপালীম, ষষ্ঠ সংস্কৰণ, ১৯৯৮, পৃষ্ঠা - ৩৬

প্ৰত্যাশিত প্ৰেমৰ আনুগত্যও তেওঁ কোনো কপটতাৰ ছাঁ পৰিবলৈ দিয়া নাই। তেওঁৰ দৃষ্টিত দেহৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰা আৰু প্ৰাণৰ ভালপোৱা নিবেদন কৰাৰ মাজত এক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ পাৰ্থক্য আছে। এটা পৰ্যায়ত ৰূপালীমৰ ৰূপৰ চিকাৰী, আনটো পৰ্যায়ত তেওঁ ইতিভেনৰ দুৱাৰত প্ৰেমৰ ভিখাৰী। এই পৰিপ্ৰেক্ষিতত নাটখনিত মণিমুগ্ধ আৰু ইতিভেনৰ মাজত হোৱা এই সংলাপখিনি অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ —

মণিমুগ্ধ ঃ মেয়ো তোমাক বৰ ভাল পাওঁ।
ইতিভেন ঃ তেন্তে তুমি ৰূপালীমৰ কথা নক'বা। তাইক আৰু ইয়ালৈ নানিবা।
মণিমুগ্ধ ঃ কিন্তু ৰূপালীমৰ ৰূপ—ৰূপালীম সুন্দৰী—
ইতিভেন ঃ (মণিমুগ্ধৰ মুৰটো কোলাৰপৰা নমাই থৈ) তুমি-তুমি-তুমি ৰূপালীমক ইয়ালে আনিব নোৱাৰা।
মণিমুগ্ধ ঃ নহয়— ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক। তোমাক মই ভাল পাওঁ।

'ৰূপালীম' নাটকত মণিমুগ্ধৰ অন্তৰৰ ভাবাবেগৰ থৌকি বাথৌকি ৰূপৰ প্ৰকাশভঙ্গী অতি সুন্দৰ। মিতব্যয়ী ৰূপত প্ৰকৃত শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদে মণিমুগ্ধৰ অন্তৰৰ চিন্তা আৰু আৱেগ প্ৰদৰ্শনৰ ছবি অংকন কৰিছে। ৰূপালীমৰ মনৰ ভাব, মণিমুগ্ধৰদ্বাৰা ৰূপালীমৰ সতীত্ব হৰণৰ চেষ্টা, মণিমুগ্ধৰ মানসিক পৰিৱৰ্তন, এই সকলোখিনি কথা অতি মিতব্যয়িতাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰদৰ্শন কৰিছে।

'ৰূপালীম' নাটকৰ নাটকীয় দ্বন্দ্বৰ আটাইতকৈ মাধুৰ্যময় ৰূপটোৱে হ'ল শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰূপায়ণ কৰা সুন্দৰ আৰু অসুন্দৰ নতুবা সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ মাজত দ্বন্দ্ব। সুন্দৰ-অসুন্দৰৰ যুঁজৰ অন্তত সুন্দৰৰ আৰু সংস্কৃতিৰেই জয় হৈছে। এই কথাখিনিও তেওঁ বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ মণিমুগ্ধৰ কাৰ্যকলাপ আৰু কথা-বতৰাৰ মাজেৰেই প্ৰকাশ কৰোৱাইছে।

নাটকৰ পঞ্চম অংকৰ শেষৰ ফালে পৰিস্থিতিৰ বাধ্য হৈ মণিমুগ্ধৰ কামনা-বহ্নিত জাহ যাবলৈ ওলোৱা ৰূপালীমৰ প্ৰতি একেবাৰে চাই থকা মণিমুগ্ধৰ পৰিৱৰ্তন হ'ল; মণিমুগ্ধৰ মনৰ বাসনাৰূপী উদণ্ড সিংহটোৱে বিৱেকৰ ওচৰত লাহে লাহে পৰাজয় বৰণ কৰিলে। নিশাৰ অন্ধকাৰৰ অৱসান ঘটি সূৰ্যোদয় হ'ল। স্তব্ধ হৈ বহি থকা মণিমুগ্ধই সোমাই অহা এজনী লিগিৰীক সুধিলে-

মণিমুগ্ধ ঃ ৰাতি কিমান পৰ?
লিগিৰী ঃ শেষ হ'ল, পোহৰ হ'ল?
মণিমুগ্ধ ঃ (গম্ভীৰ হৈ দাৰ্শনিকতাৰে) পোহৰ হ'ল— এৰা পোহৰ হ'ল।

(কক্ষটোৰপৰা লাহে লাহে উঠি যায়। লিগিৰীজনীয়ে মণিমুগ্ধৰ এনে আচৰণ চাই বিস্ময়ে মানি থাকে। কক্ষৰ বাহিৰৰপৰা খিৰিকীয়েদি পুৱতিৰ প্ৰথম কিৰণ সোমাই আহিছিল। সেই পুবগগনৰ পোহৰৰ ফালে মণিমুগ্ধ খিৰিকীমুখত বৈ ৰ লাগি চাই আছিল। এটা বিমল আনন্দ অনুভৱ কৰিবলৈ ধৰে। এনেতে ৰূপালীম থিয় হয়।)

মণিমুগ্ধ ঃ ৰূপালীম। ক্ষমা কৰিবা। যোৱা তুমি মুক্ত।

এনেদৰে মণিমুগ্ধৰ গভীৰ মানসিক দ্বন্দ্বৰ ছবি নাটকখনিৰ মাজেৰে ৰূপায়িত হৈছে। দুষ্কৃতিৰূপী দানৱীয় বাসনা আলোকময় সংস্কৃতিৰ ওচৰত পৰাস্ত হ'ল। তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে নাট্যকাৰে অঙ্কটোৰ শেষত এই গীতটো অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে-

"জয় আলোকময়
অনাদি অনন্তপ্ৰসাৰী
বিশ্ব জীৱন জ্যোতি।
....
................."

'ৰূপালীম' নাটকখনিৰ আন এটি বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ আৰু দ্বন্দ্বমুখৰ চৰিত্ৰ হ'ল ইতিভেন। ৰূকমী ৰজাৰ ভনীয়েক আৰু প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা। 'ৰূপালীম' নাটকৰ চতুৰ্থ অংক ইতিভেনৰ চাৰিত্ৰিক বৈচিত্ৰ্যৰ বাবেই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। এফালে নিজৰ প্ৰেমিক মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱাত প্ৰবল ঈৰ্ষা আৰু আনফালে নাৰীৰ ৰূপত বিবেকহীন হৈ পৰা মণিমুগ্ধৰ অন্যায়-আচৰণৰ প্ৰতি তীব্ৰ বিদ্ৰোহ ঘোষণা— এই দুই বিৰুদ্ধ ভাবৰ দ্বন্দ্বত ইতিভেনে এক জটিল ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। ইতিভেনৰ চৰিত্ৰৰ এনে জটিলতাই 'ৰূপালীম' নাটকৰ চতুৰ্থ অংক নাটকখনৰ এক অভিনৱ সৌন্দৰ্যস্বৰূপ। মণিমুগ্ধৰ প্ৰতি আক্ৰমণ প্ৰয়াসী ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ হাতত বন্দিনী হয়। বন্দিনী অৱস্থাতে ইতিভেনে নিজৰ হাতৰ সোণৰ শিকলিৰে মণিমুগ্ধক কোবাই ৰক্তাক্ত কৰি মাটিত বগৰাই দিলে। খং আৰু ঈৰ্ষাত মণিমুগ্ধৰ দেহত আঘাত হানিও কিন্তু মণিমুগ্ধৰ মূৰত পানী দি কোলাত মণিমুগ্ধৰ মূৰটো তুলি কান্দি কান্দি কৈছে- "মণিমুগ্ধ! মই আছোঁ তোমাৰ ওচৰতে। মণিমুগ্ধ! মই বৰ ভাল পাওঁ— মই তোমাক বৰ ভাল পাওঁ........।" প্ৰেম আৰু প্ৰতিহিংসা— এই দুই ভাবৰ সংঘাতৰ অপূৰ্ব প্ৰকাশৰ বাবেই ইতিভেনৰ চৰিত্ৰ সৌন্দৰ্যমণ্ডিত হৈছে। নাট্য সমালোচক ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱাৰ ভাষাত "চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্বিক বিশ্লেষণৰ বাবেই 'ৰূপালীম' নাটকৰ চতুৰ্থ অংক মহাকবি কালিদাসৰ অভিজ্ঞান শকুন্তলম্ নাটকৰ চতুৰ্থ অংকৰ দৰেই গৰিমাময়।"[৩]

---

৩ প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতি মনীষা, ১৯৯৩, পৃষ্ঠা - ৬৬

ইতিভেনে স্বদেশ আৰু স্বজাতি উদ্ধাৰৰ বাবে মণিমুগ্ধৰ বিপৰীতে সংগ্ৰাম কৰা বুলি কৈছে যদিও প্ৰকৃতাৰ্থত তেওঁৰ কাম-কাজ ৰূপালীমৰ প্ৰতি প্ৰতিহিংসা আৰু ঈৰ্ষাতহে পৰিচালিত হৈছে। ৰূপালীমে মণিমুগ্ধৰ কবলৰপৰা নিখুঁত শৰীৰেৰে উভতি অহাৰ পাছতো মায়াব' ৰূপালীমৰ মিলনৰ প্ৰধান অন্তৰায় হিচাপে থিয় হয় মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা ইতিভিনে। সেয়ে ৰূপালীমৰ নিষ্ঠুৰ হত্যাৰ জৰিয়তে নাটকখনিৰ কৰুণ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে। মায়াব' চৰিত্ৰটোৰ মানসিক সংঘাতৰ ছবি প্ৰকাশ কৰাৰ যথেষ্ট অৱকাশ আছিল যদিও নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগী মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতিয়ে অধিক ঘনীভূত হোৱা বাবে মায়াব' চৰিত্ৰৰ ত্ৰিমাত্ৰিক ৰূপটো অংকিত নহ'ল।

আলোচনাৰ পৰিশেষত ক'ব পাৰি যে 'ৰূপালীম' নাটক জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ মহত্তম সৃষ্টি। এই নাট্য সৃষ্টিৰ গৰিমা বহু পৰিমাণে বহন কৰিছে মণিমুগ্ধ, ইতিভেনৰ দৰে জটিল চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্বৰ অপূৰ্ব চিত্ৰণৰ জৰিয়তে। সেয়ে 'ৰূপালীম' নাটকখনিক বিশ্বৰ যিকোনো গৰিমাময় নাট্যকৃতিৰ শাৰীতে থ'ব পাৰি। ❒

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা ঃ ৰূপালীম, আগষ্ট ১৯৬৭
- ড° মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য আৰু সাহিত্য, প্ৰথম প্ৰকাশ, ফেব্ৰুৱাৰী ১৯৮৮
- ড° প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক, তৃতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৯
- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা, প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৯৩
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ২০০২

'ৰূপালীম' নাটকত চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা

ড° বিষ্ণুমণি শৰ্মা

অসমীয়া সাহিত্যৰ যুগান্তকাৰী নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা গতানুগতিক নাট্যৰীতিৰপৰা আঁতৰি আহি পাশ্চাত্য নাটকৰ কলা-কৌশল আদি নিজস্ব ৰীতিত খাপ খুৱাই কেইবাখনো নাটক ৰচনা কৰি গৈছে।

'ৰূপালীম' নাটকত ৰূপালীম আৰু মায়াব' নামৰ সাধাৰণ ৰূকমী ডেকা-গাভৰুহালৰ প্ৰেমৰ কাহিনী আৰু ইয়াৰ লগত সম্পৰ্কিত অন্যান্য ঘটনাৰ যোগেদি চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা উপস্থাপন কৰা হৈছে। নাটকৰ পাতনিতে নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে — "এই 'ৰূপালীম' নাটৰ ঘটনা, চৰিত্ৰ, মানুহ সকলো মনেৰে গঢ়াহে অৰ্থাৎ কাল্পনিক। ইয়াত আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পোৱা হৈছে।" মণিমুগ্ধ, ৰূকমীৰাজ, মায়াব', জুনাফা, ৰেণথিয়াং আৰু ৰিমু— এই প্ৰতিটো চৰিত্ৰই নিজৰ নিজৰ দোষ-গুণ, সৰলতা-দুৰ্বলতাৰে জীৱন্ত আৰু গতিশীল হৈ উঠিছে। সেইদৰে দুই নাৰী চৰিত্ৰ ৰূপালীম আৰু ইতিভেনে নিজৰ নিজৰ বিশিষ্টতাৰে বৈচিত্ৰ্য প্ৰকাশ কৰিছে। বিচিত্ৰ মানৱীয় অনুভূতিৰে সিক্ত, জীৱন্ত আৰু গতিশীল এই চৰিত্ৰকেইটাৰ মানসিক বৈপৰীত্যও লক্ষ্য কৰিবলগীয়া।

নাটকখনৰ নায়ক হিচাপে মায়াব'ক ধৰা হ'লেও প্ৰতিনায়ক মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰৰ ভূমিকাই মায়াব'ৰ চৰিত্ৰক ম্লান কৰি পেলাইছে। মায়াব' সহজ-সৰল ৰূকমী জনজাতীয় ডেকা। কুৰি বছৰীয়া মায়াব'ই প্ৰেম-ভালপোৱা চিনি পায় আৰু প্ৰেমিকাক লাভ কৰিবলৈ জীৱন্ত বাঘৰ মূৰ কাটি নিজৰ সাহস আৰু দক্ষতাৰ পৰিচয় দিব পাৰে। মায়াব'ই সাহস দেখুৱাই ক'ব পাৰে — "জুনাফা। এই কাঁড়ে তুমি বিচৰা বাঘৰ মূৰ নিবিন্ধো মানে আৰু কাঁড় চুঙাত নোসোমাইহি।" কিন্তু সেই মায়াব'ই অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদ কৰিবহে নাজানে। অন্তৰ উজাৰি ভালপোৱা ৰূপালীমক মণিমুগ্ধৰ কবলৰপৰা উদ্ধাৰ কৰি আনিবলৈ নায়ক হিচাপে মায়াব'ই কোনো ধৰণৰ চেষ্টা কৰা নাটকখনত দেখা নগ'ল। নাটকৰ চতুৰ্থ অঙ্কত ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেং আক্ৰমণ কৰাৰ সুযোগতে ৰূপালীমে পলায়ন কৰে। পঞ্চম অঙ্কত হেলাই-হেফাই ৰূপালীম আৰু মায়াব' এখন জাৰণিত সোমালহি। মণিমুগ্ধৰ সৈন্যই তাৰ পৰাও ৰূপালীমক ধৰি লৈ যাবলৈ ওলাওঁতে মায়াব'ই বিমোৰ হৈ চাইহে থাকিল। নাটকৰ সামৰণিতো, অৰ্থাৎ সপ্তম অঙ্কত ৰূপালীমক 'অসতী' আখ্যা দি মায়াব' ধৰফৰাই

বাগৰি পৰিল, কিন্তু বীৰৰ দৰে কোনো প্ৰতিবাদ নকৰিলে। নাট্যকাৰে মায়াব'ৰ চৰিত্ৰত কোনো জটিলতা সৃষ্টি নকৰিলে, অথবা কোনো আদৰ্শ দেখুওৱাৰো আৱশ্যকতা বোধ নকৰিলে।

চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰিছে প্ৰতিনায়কৰ চৰিত্ৰ হিচাপে মণিমুগ্ধক। এই চৰিত্ৰই নাটখনৰ দ্বন্দ্ব আৰু জটিলতা সৃষ্টি কৰিছে। ৰাজকীয় মানসিকতাৰ প্ৰতিভূ মণিমুগ্ধ এফালে স্বেচ্ছাচাৰী, কামুক, মদাহী আৰু খেয়ালী মনোবৃত্তিৰ; আনফালে সৌন্দৰ্যপীপাসু, কল্পনাবিলাসী আৰু সৃষ্টিশীল শক্তিৰ পৰিচায়ক। ৰাজকীয় ভোগ-বিলাসত মত্ত মণিমুগ্ধই ৰাজকীয় ক্ষমতাৰো প্ৰয়োগ কৰিছে নিজৰ সুখ আৰু বিলাসী জীৱনৰ বাবেহে। দ্বিতীয় অঙ্কত জুনাফাৰ চোতালত বাঘৰ কটা মুৰটোক লৈ হোৱা তৰ্ক-বিতৰ্ক শুনি জুনাফাই তেওঁৰ চোতালত এনে অ.্ৰণ কৰিবলৈ কোনে অধিকাৰ দিছে বুলি সোধা প্ৰশ্নৰ উত্তৰ মণিমুগ্ধই দিছে— "মোৰ শক্তিয়ে দিছে।" অহংকাৰী ৰজা মণিমুগ্ধ ৰূপালীমৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ জুনাফাক কৈছে— "তাইৰ ৰূপলৈ চাই তাই তোমাৰ জুপুৰীৰ কাৰণে নহয়, তাইৰ ৰূপৰ জেউতি আঢ্যৱন্তসকলৰ জোনাকী কাৰেঙৰ ভিতৰহে দুগুণে চৰিব।" সকলো সুন্দৰ যেন ৰজাৰহে উপভোগ্য হ'ব লাগে। মণিমুগ্ধৰ কাৰেঙৰ বিষয়ে দিয়া বৰ্ণনাৰপৰাও বুজিব পাৰি তেওঁৰ সৌন্দৰ্যপ্ৰিয়তাৰ বিষয়ে। তেওঁৰ কাৰেঙৰ কোঠা সুবৰ্ণময় আৰু ব্ৰহ্মদেশীয় কাৰুকাৰ্য খটোৱা। কল্পনাবিলাসী ৰজা মণিমুগ্ধৰ পৰিচয় পোৱা যায় চতুৰ্থ অঙ্কত যেতিয়া ৰূপালীমে ৰজাৰ কাৰেঙত নেথাকো বুলি কৈছে। মণিমুগ্ধই শিল্পী মনৰ পৰিচয় দিছে এনেদৰে - "বাৰু নেলাগে থাকিব। মই তোমাক ইয়াৰ পৰা লৈ যাম— সৌ দুৰণিলৈ। সৌৱা নীলাকাশৰপৰা নিজৰি তৰাৰ হীৰাফুলীয়া পোহৰবোৰ আহিছে। জোনৰ জোনাকে য'ত জোনোৱালী সপোনৰ ৰাজ্য পাতিছে— তালৈ আমি দুয়ো ওলাই যাওঁ ব'লা। তুমি মোৰ কোলাত বহি তোমাৰ বুকুৰ মৰমৰ কথা ক'বা। মই কাণ পাতি শুনিম মিলন- পিয়াসী বুকুৰ কম্পন ৰূপালীম।" মায়াব'- জুনাফাক অত্যাচাৰ কৰি হৰণ কৰি অনা ৰূপালীমৰ ৰূপ- সৌন্দৰ্যৰ ওপৰত মণিমুগ্ধই আত্মসমৰ্পণ কৰি কৈছে- "তোমাক হৰণ কৰা কঠোৰতা দেখি মোক শুঙাল বিছা বুলি ভয় খাইছা? নেযাবা। সেই বিছাৰপৰা আজি পখিলা উপজিল। সেই বিছা আৰু তোমাৰ ওচৰলৈ অহা নাই— সি ধ্বংস পালে।" ৰূপালীমৰ প্ৰেমত অন্ধ মণিমুগ্ধই যদিও 'ৰূপালীমক যি ইচ্ছা তাকে কৰিব পাৰো বুলি কৈছে, লৱণু কোমল বুকুৰ পৰশত ৰোমাঞ্চিত হৈ কামনাৰ সকলো পিয়াহ গুচাব পাৰোঁ বুলি কৈছে তথাপি "তোমাৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে মণিমুগ্ধই একো নকৰো" বুলিও প্ৰতিজ্ঞা কৰিছে। কিন্তু চৰিত্ৰটোৰ ব্যতিক্ৰম এইখিনিতেই যে এই ক্ষেত্ৰত ৰূপালীমৰ ভাল লগা বেয়া লগাৰ কোনো

উপলব্ধি মণিমুগ্ধৰ নাই। ৰূপালীমৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ বিচাৰত মণিমুগ্ধৰ কোনো গুৰুত্ব নাই।

ভোগ-বিলাসত মত্ত ৰজা মণিমুগ্ধই ৰজা হিচাপে দেশৰ প্ৰতি থকা কৰ্তব্যও কৰিছে। বাগ্‌দত্তা ইতিভেন আৰু ৰূকমী ডেকাৰ ৰাজকাৰেঙত প্ৰৱেশ ঘটাত "মোৰ বিনা আদেশত নগৰৰ দুৱাৰ কিয় মুকলি কৰি দিছিল" বুলি ৰেণথিয়াঙক গৰজি উঠিছে আৰু দোষীবোৰক উপযুক্ত শাস্তি দিবলৈ আদেশ দিছে। স্পষ্ট ভাষাৰে বাগ্‌দত্তা ইতিভেনৰ আগত স্বীকাৰ কৰিছে ৰূপালীমক তেওঁৰ কুঁৱৰী কৰিব বুলি। ইতিভেনৰ সম্মুখতে নিজৰ ঘৃণনীয় মনোবৃত্তিৰ পৰিচয় দি ৰূপালীমৰ ৰূপৰ প্ৰশংসা কৰিছে — "ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক।" এই প্ৰেম ৰূপালীমৰ প্ৰতি প্ৰকাশ পোৱা দৈহিক লালসাৰ অভিব্যক্তিৰ বাহিৰে একো নহয়। বিশুদ্ধ প্ৰেমৰ প্ৰেৰণা ইয়াত নাই আৰু তাক নিজেও ৰূপালীমৰ ওচৰত প্ৰকাশ কৰিছে—

ৰূপালীম ঃ তুমি মোৰ দুখ নুবুজা কিয়? তুমি জানো মানুহ নোহোৱা?

মণিমুগ্ধ ঃ মানুহ! নহয়— তোমাৰ ৰূপে আৰু মোক মানুহ কৰি থোৱা নাই। মই এটা অদম্য বাসনা। .... তুমি মোক ঘিণ কৰিছা। .... তোমাৰ কাৰণে মই বহুত তললৈ নামি গ'লোঁ— মানুহৰ শৰীৰপৰা হিংস্ৰ পশুৰ শৰীৰলৈ তোমাক পাবলৈ।

ৰজাৰ দাম্ভিকতাৰে যিজনে গাৰ শক্তি সামৰ্থ দেখুৱাইছিল; মায়াব' আৰু জুনাফাক চাবলৈ বিচৰাত "সিহঁতক আৰু ক'ত চাবলৈ পাবা? অলপ পৰৰ পিছতে সিহঁতৰ মূৰ গাৰ পৰা ছিগি পৰিব" বুলি নিষ্ঠুৰভাৱে উত্তৰ দিছিল সেই মণিমুগ্ধ ৰূপসাগৰত ডুব গৈ ৰূপালীমৰ প্ৰেম-ভিক্ষা কৰি চৰণত পৰিছে। মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা ইয়াতেই।

বিচিত্ৰ চৰিত্ৰ মণিমুগ্ধই যদিও ৰূপালীমৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাক লৈ এবাৰো প্ৰশ্ন নকৰিলে, যদিও 'তুমি মোৰ হাতৰ মুঠিত। মই তোমাক যি ইচ্ছা, তাকে কৰিব পাৰো' বুলি কৈছে, সেইজন মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ শৰীৰটো নিজ ইচ্ছাৰে দান কৰাটো বিচাৰিছিল। শৰীৰ দানৰ বিনিময়ত জুনাফা, মায়াব' আৰু ৰূকমী দেশৰ মানুহক মুক্তি দিয়াৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰে ৰূপালীমৰ শৰীৰ উপভোগ কৰিবলৈ আগবাঢ়িও পিচ হুহকি আহিছিল মণিমুগ্ধ। ৰূপালীমৰ ভোগ আৰু কামনাবৰ্জিত ৰূপৰ পোহৰত মণিমুগ্ধই লাভ কৰিলে নৱজন্ম। মায়াব'ৰ প্ৰতি থকা প্ৰেমৰ পুণ্যৰূপ দেখি মণিমুগ্ধৰ ৰূপালীমৰ প্ৰতি ভোগ-লালসাৰ আৱৰণ আঁতৰি গ'ল। তাৰ ঠাইত জন্ম পালে ক্ষমা আৰু কৰুণা। ৰূপালীমৰ ব্যক্তিত্ব আৰু সতীত্ব ৰক্ষাৰ সংকল্পৰ যি

আভ্যন্তৰীণ আৰু কৰুণ প্ৰকাশ, সেই প্ৰকাশত মণিমুগ্ধৰ অন্তৰত উথলি উঠিল মানৱীয় উপলব্ধি আৰু সৃষ্টিশীল শক্তি।

নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰত দুটা পৰস্পৰ বিৰোধী মনোভংগীৰ সুন্দৰ সমন্বয় ঘটাই নাটকৰ সামৰণিলৈ আহিব বিচাৰিছে। ৰূপালীমক দিয়া মুক্তিয়ে মণিমুগ্ধক মহান চৰিত্ৰ ৰূপত থিয় কৰাইছে যদিও অন্য এক দৃষ্টিত বিনা অনুমতিত হৰণ কৰি অনা এগৰাকী নাৰীক ৰাজগৃহলৈ আনি ঘূৰাই পঠিয়ালেও সমাজে যে তাইক ক্ষমা নকৰিবও পাৰে সেই কথাৰ উপলব্ধি নকৰাৰ বাবে আদৰ্শ হ'ব খুজিও চৰিত্ৰটি আদৰ্শ চৰিত্ৰ হ'বগৈ নোৱাৰিলে। আনহাতে ক'ব পাৰি নাট্যকাৰে এইখিনিতে দুষ্কৃতি আৰু সংস্কৃতিৰ মাজত এখন বেৰ সৃষ্টি কৰি সংস্কৃতিৰ জয়লাভ দেখুৱাইছে। নাটকৰ ষষ্ঠ অঙ্কত দৈহিক কামনা চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ আগবঢ়া মণিমুগ্ধ এটা আচহুৱা আৰু নতুন পৰিৱেশত পৰি নিজৰ আসনত বহি চিন্তাশীল হৈ পৰে আৰু লিগিৰীক প্ৰশ্ন কৰে —

মণিমুগ্ধ ঃ ৰাতি কিমান পৰ?

লিগিৰী ঃ শেষ হ'ল — পোহৰ হ'ল।

মণিমুগ্ধ ঃ (গম্ভীৰ হৈ দাৰ্শনিকতাৰে) পোহৰ হ'ল — এৰা, পোহৰ হ'ল।"

মণিমুগ্ধৰ এই কথাকেইষাৰতে মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰৰ বিবৰ্তন আৰু সূৰ্যোদয়ৰ প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা সৃষ্টি কৰি নাট্যকাৰে প্ৰকৃত সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। ৰূপালীমৰ কোনো অনিষ্ট নকৰাকৈ পুৱতিৰ প্ৰথম কিৰণ দেখি বিমল আনন্দ অনুভৱ কৰা মণিমুগ্ধ নাট্যকাৰৰ চমৎকাৰ সৃষ্টিশীল সৃষ্টি।

'ৰূপালীম' নাটকৰ পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাৰ ভিতৰত জুনাফা চৰিত্ৰই সমাজৰ দুৰ্বল শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। জুনাফাৰ দৰে চৰিত্ৰ সদায় প্ৰভাৱশালী ব্যক্তিৰ ওচৰত হাৰ মানিব লগা হোৱাটোকেই নাট্যকাৰে প্ৰতিফলিত কৰিছে। বয়সত বুঢ়া আৰু নিশকতীয়া হ'লেও জুনাফাই অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদ কৰিছে। কিন্তু সেই প্ৰতিবাদৰ কোনো মূল্য নাই। নায়ক হিচাপে মায়াব'ই দেখুৱাব নোৱাৰা সাহস জুনাফা চৰিত্ৰতহে দেখা গৈছে। দ্বিতীয় অঙ্কত বাঘৰ কটা মূৰটোক লৈ তৰ্ক-বিতৰ্ক হওঁতে ৰেণথিয়াঙে 'এই বুঢ়াই সকলোৰে গুৰি' বুলি জুনাফাক যেতিয়া কোবাবলৈ ধৰে জুনাফাই কঁকালৰপৰা মিট উলিয়াই ঘূৰাবলৈ ধৰিছে। শক্তিশালী প্ৰতিপক্ষ মণিমুগ্ধ আৰু ৰেণথিয়াঙৰ ওচৰত বশ্যতা স্বীকাৰ কৰিব লগা হোৱাত চৰম অপমানবোধ কৰি মাথোন কৈছে— "শক্তিৰ অধিকাৰ। শক্তিৰ অধিকাৰ।। এৰা শক্তিৰেই অধিকাৰ বলীৰেই অখণ্ড প্ৰতাপ।" ৰূপালীমৰ বিনিময়ত মণিমুগ্ধই

জুনাফাক দিবলৈ বিচাৰিছে কাৰেং যেন ঘৰবাৰী আৰু শৰীৰৰ জোখাৰে সোণ। কিন্তু জুনাফাই তাৰো প্ৰতিবাদ কৰি "সোণ! সোণ! সোণ নহয়— সোণ নেলাগে —ডকাইত — তোৰ প্ৰাণ" বুলি বুঢ়া বাঘৰ দৰে মণিমুগ্ধৰ গাত জঁপিয়াই পৰিছেহি আৰু ৰূকমী ডেকা-বুঢ়াক অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ চাৰিওফালে বলিয়াৰ দৰে চিঞৰিবলৈ ধৰিছে। ৰূপালীমক হৰণ কৰি লৈ যোৱা বুলি মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে গোচৰ দিয়াৰ মুহূৰ্ত্তত সাহসেৰে ৰূকমী ৰজাক ক'ব পাৰিছে — "তোমাৰ ৰাজ্যত দুখীয়া প্ৰজাৰ ঘৰৰপৰা ডকাইতৰ দৰে আন মানুহে বুকুৰ ছোৱালী কাঢ়ি নিবহি— তুমি আমাৰ ৰজা হৈ — ৰক্ষক হৈ — আমাক ৰাখিব নোৱাৰা?"। কিন্তু আচৰিত কথা সেই জুনাফাৰ নাটকৰ শেষ অঙ্কত মানসিক পৰিৱৰ্তন ঘটিছে। ইতিভেনৰ প্ৰতিহিংসাৰ জুইত ৰূপালীম জাহ যাবৰ সময়ত পিতৃ হিচাপে জুনাফাই দশুৰপৰা ৰূপালীমক উদ্ধাৰ কৰিব নোৱাৰিলে। ইতিভেনে জুনাফাৰপৰা ৰূপালীম যে অসতী সেই সম্পৰ্কত সমৰ্থন বিচৰাত জুনাফাই ৰূপালীমক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰাৰ সলনি ঘৃণাৰে উত্তৰ দিছে — "নাচাওঁ—নাচাওঁ —মোৰ কন্যাৰ প্ৰেত-মূৰ্ত্তিটো আৰু নাচাওঁ। অসতী-অসতী— ৰূকমী নাৰীৰ খিলঞ্জীয়া কলঙ্ক।" পুৰণি ৰীতি-নীতি, কুসংস্কাৰেৰে পৰিপূৰ্ণ সমাজ-ব্যৱস্থাত তাতকৈ বেলেগ সিদ্ধান্ত লোৱাৰ কথা জুনাফাৰ দৰে ব্যক্তিয়ে ভাবিব নোৱাৰা কথা। বলপূৰ্বক প্ৰেম নিবেদন কৰি হৰণ কৰি নিয়া তিৰোতা এগৰাকীক মণিমুগ্ধৰ দৰে ভোগবিলাসী ৰজাই সতীত্ব হানি নকৰাকৈ পঠিয়াই দিয়াৰ জটিলতাৰ বিষয়ে জুনাফাই ভাবিব নোৱাৰাতো শেষত চৰিত্ৰটোৰ সৰলতা হিচাপেহে প্ৰকাশ পাইছে, দুৰ্বলতা নহয়। চৰিত্ৰটোৰ বিচিত্ৰতা এই খিনিতেই।

পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত ৰেণথিয়াঙৰ ভূমিকা নাটকখনত বিশেষ নাই বুলিবই পাৰি। মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি ৰেণথিয়াঙে ৰজা মণিমুগ্ধৰ কাৰণে সকলো কৰিব পাৰে। অন্যায়-অবিচাৰ সম্পৰ্কে বিচাৰ কৰাৰ ধৈৰ্য বা গুণ ৰেণথিয়াঙৰ নাই। ৰেণথিয়াঙৰ নিজৰ কাৰণে নহয় ৰজাৰ সুখৰ কাৰণেহে ৰূপালীমক কাৰেঙলৈ নিছে আৰু বৃদ্ধ জুনাফা, ৰূপালীমৰ প্ৰেমিক মায়াৱ'ক প্ৰহাৰ কৰিছে।

নাটকখনত সন্নিবিষ্ট ৰূকমী ৰজাৰ চৰিত্ৰটো দুৰ্বল, অবিবেচক আৰু শাসকৰ অযোগ্য ব্যক্তি হিচাপে দেখুওৱা হৈছে। ৰাজশক্তি দুৰ্বল হ'লে প্ৰজাশক্তিৰো দুখৰ সীমা নোহোৱা হয়। ভোগ-বিলাসত মতলীয়া ৰূকমী ৰজাই জুনাফাৰ গোচৰ শুনাৰ ধৈৰ্য নাই আৰু থকিলেও প্ৰতিবাদ কৰাৰ সাহস নাই। সেয়েহে গোচৰ শুনি জুনাফাক কৈছে- " মিছা কথা, মিছা কথা। আৰু সঁচা হ'লেও তাৰ কোনো প্ৰতিকাৰ নাই— হ'ব নোৱাৰে। বুঢ়া তোৰ এজনী সামান্য ছোৱালীৰ কাৰণে এতিয়া মই মহাপ্ৰতাপী মণিমুগ্ধক জোকাই লৈ ৰাজ্যলৈ বিপদ চপাবলৈ কৰনে?"

ৰুকমী ৰাজ্য মণিমুণ্ধৰ সৈন্যই ধ্বংস কৰাৰ পিছতো ৰজাৰ অযোগ্য, ক্ষমতাচ্যুত, নীচমনৰ বিচিত্ৰ চৰিত্ৰ এই ৰজাই ফটিকাৰ বাবে হাঁহাকাৰ কৰাটো একেবাৰে আশ্চৰ্যকৰ কথা। ক্ষমতাচ্যুত হৈ অগাধ জাৰণিত থাকিব লগা হোৱা ৰজাই ৰিমুক ফটিকা বিচাৰি আনিবলৈ পঠিয়াওতে পলম কৰোঁতে ৰিমুক 'তিৰোতাৰ কবলত পৰিল' বুলি সন্দেহ কৰাটো এজন ৰজা হিচাপে মুখত শোভা নোপোৱা কথা। অবিবেচক, অযোগ্য ৰজাৰ যে কোনো স্থান নাই, লগতে ইতিভেন চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা আৰু জটিলতা সৃষ্টিৰ বাবেই নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটি সৃষ্টি কৰা যেন লাগে।

পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাৰ ভিতৰত 'ৰিমু' এটি সাধাৰণ চৰিত্ৰ হ'লেও নাট্যকাৰৰ অভিনৱ সৃষ্টি। সাধাৰণ ব্যক্তি হ'লেও 'ৰিমু'ৰ দৰে ব্যক্তিৰ সমাজত অতি প্ৰয়োজন। সাধাৰণ ব্যক্তি এজনৰো স্বদেশ, স্বজাতিৰ প্ৰতি যে দায়িত্ববোধ থাকিব পাৰে তাকে দেখুওৱাবলৈ নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছে। ক্ষমতাচ্যুত হোৱাত ৰাজা এৰি জাৰণিত লুকাই থাকোঁতে ৰিমুৱে ৰজাৰপৰা মুক্তি বিচাৰি ওলাই আহিবলৈ বিচাৰিছিল। ৰিমুৱে মুক্তি বিচাৰি কাৰণ দৰ্শাইছিল এনেদৰে —"ৰজা! মোৰ নিজৰ প্ৰাণ ৰাখি ৰাইজৰপৰা আঁতৰি থাকিবৰ ইচ্ছা নাই। মোৰ মানুহ, মোৰ দেশৰ যি দুৰ্দশা হৈছে, মই তাৰ ভাগ লওঁগে।" ৰজাই ৰিমুৰ বিষয়ে তুলুঙা মন্তব্য দিয়াৰ পিছতো কোনো খং-ৰাগ নেদেখুৱাই "দেশ স্বজাতিৰ কথা সকলোৰে ওপৰত" বুলি বেজাৰ মনেৰে আঁতৰি আহিছিল। সাধাৰণ ব্যক্তিয়েও ৰজাক যে কৰ্তব্যবোধৰ জ্ঞান দিব পাৰে ৰিমুৰ চৰিত্ৰই তাৰ প্ৰমাণ। ৰিমু নাট্যকাৰৰ অভিনৱ আৰু বাস্তৱমুখী চৰিত্ৰ।

'ৰূপালীম' নাটকখনৰ নায়িকা হ'লেও প্ৰতিনায়িকা ইতিভেনৰ চৰিত্ৰই ৰূপালীমৰ গুৰুত্ব কমাই পেলাইছে। তথাপি স্বাভাৱিকভাৱেই ৰূপালীমে দৰ্শক-পাঠকৰ অন্তৰত স্থান পাইছে। নাটকৰ আৰম্ভণিতে ৰূপালীমে দৰ্শকৰ আগত ভুমুকি মাৰিছে এগৰাকী প্ৰেমিকাৰ ৰূপত। প্ৰকৃতিৰ মৰম বুকুত লৈ ডাঙৰ হোৱা ৰূপালীম প্ৰকৃতিৰ দৰেই নিৰ্ভেজাল আৰু পবিত্ৰতাৰ প্ৰতীক। জটিলতা বুজি নোপোৱা, কোনো ধৰণৰ চৰিত্ৰগত দোষ বা দুৰ্বলতা নথকা ৰূপালীমে ভাল পায় ৰুকমী ডেকা মায়াব'ক। স্বভাৱসুলভ সৰলতাৰে মায়াব'ক ৰূপালীমে এনেদৰে ভাল পায় যে মায়াবই ৰজাই থকা বাঁহীটোকে নিজৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী বুলিও ভাবে। সেয়েহে বাঁহীটোক ৰূপালীমতকৈ বেছি ভাল পায় বুলি ভাবি ভৰিৰে ভাঙি পেলাইছে। মায়াব'ই যেতিয়া "তুমি অকলৈ এৰি থৈ গ'লে তুমিয়ে হৈ পেঁপাটিয়ে মোক কতনো ইননি বিননিৰে বিয়াকুল কৰি থৈছিলে" বুলি কয়, তেতিয়া তাই বাঁহীটোকে চুমা খাই খাই কান্দি-কাটি নিজৰ আৱেগ-অনুভূতি প্ৰকাশ কৰিছে।

সৰল ৰূপালীমে জোনটোৰ পোহৰবোৰ কিয় শেষ হৈ নাযায়? — বুলি প্ৰশ্ন কৰে মায়াব'ক। বিবাহ, সংসাৰ এইবিলাকৰ আওভাও নোপোৱা ৰূপালীমে মায়াব'ক নো কিয় ভাল পায় তাকো নাজানে। বাঘ চিকাৰ কৰিবলৈ মায়াব'ৰ লগত ৰূপালীমেও যাবলৈ ওলায়। কিন্তু মায়াব'ই কাটি অনা বাঘৰ মূৰটো দেখি "বাঘৰ পোৱালিকেইটাক কোনে খুৱাব? হাবিত কান্দি কান্দি পোৱালিকেইটা ঘূৰি ফুৰিব" বুলি মায়াব'ক পোৱালিকেইটাক ৰূপালীমৰ ওচৰলৈ লৈ আনিবলৈও কয়। মুঠতে ৰূপালীমৰ সকলোলৈকে আছিল সহজ-সৰল মৰম আৰু ভালপোৱা।

এই স্বভাৱসৰলা ৰূপালীমৰ ৰূপত মুগ্ধ হ'ল প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি আৰু তাৰ পৰিণতিত ৰূপালীমৰ জীৱনলৈ নামি আহিল আন্ধাৰ। নানান কথাৰে ৰূপালীমৰ মন আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি বিফল হৈ মণিমুগ্ধই আগবঢ়োৱা অস্বাভাৱিক প্ৰস্তাৱটোৱে ৰূপালীমক জটিলতালৈ লৈ গ'ল। ৰূপালীম আগবাঢ়িল প্ৰাণতকৈও ভালপোৱা মায়াব', জুনাফা আৰু ৰূকমী প্ৰজাৰ মুক্তিৰ বিনিময়ত নাৰী জীৱনৰ চূড়ান্ত মূল্যক বিসৰ্জন দিবলৈ। কিন্তু ব্যক্তিত্ব আৰু সতীত্ব ৰক্ষাৰ মৌন সংকল্পৰ ওচৰত পাশৱিক শক্তি নিৰস্ত্ৰ হৈ গ'ল। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ কোনো দৈহিক অনিষ্ট সাধন নকৰাকৈ মুক্তি দিলে। ৰূপালীমৰ নৈতিক বল আৰু ত্যাগৰ মহিমা দেখি মিলনৰ মুহূৰ্তত ৰজা মণিমুগ্ধ পৰাভূত হ'ল। ৰূপালীমৰ আত্মিক জ্যোতিয়ে ৰূপালীমক মুক্তি দিবলৈ বাধ্য কৰালে। কিন্তু মুক্ত হৈও ৰূপালীমে হাৰ মানিব লগা হ'ল নাৰীৰ প্ৰতি নাৰীয়ে কৰা প্ৰতিহিংসাৰ ওচৰতহে। নাটকৰ শেষৰ অঙ্কত ৰূপালীম ইতিভেনৰ হাতৰ পুতলা হৈ পৰিছে। সেই সময়ত ৰূপালীম চৰিত্ৰৰ অসহায়তা মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি কৰা যায়। 'অসতী' আখ্যাৰে ৰূপালীমলৈ কাঁড়ীকেইটাই কাঁড় মৰাৰ সময়তো ৰূপালীমৰ হৈ মাত মাতিবলৈ কোনো আগবাঢ়ি নাহিল। যাক উদ্ধাৰৰ বাবে নিজৰ মূল্যৱান সম্পদটি হেৰুৱাবলৈও আগবাঢ়ি গৈছিল, সেই আপোনজনৰ মাজলৈ ঘূৰি আহি এষাৰ সান্ত্বনাৰ বাণীৰো ৰূপালীমৰ বাবে নাটনি হ'ল। আনকি জুনাফায়ো ক'লে— 'ৰূপালীম অসতী'। নিৰ্ভেজাল প্ৰেমৰ সাক্ষী হৈও ৰূপালীমে 'অসতী'ৰ কলঙ্ক লৈ মৌনতাৰেই প্ৰাণ ত্যাগ কৰিলে। ৰূপালীম চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা নাট্যকাৰৰ অভিনৱ সৃষ্টি।

'ৰূপালীম' নাটকৰ প্ৰতিনায়িকা ইতিভেনৰ চৰিত্ৰত এফালৰপৰা সাহসী, আত্মসন্মানী, দেশপ্ৰেমী আৰু সবল নেত্ৰী হোৱাৰ বিপৰীতে ঈৰ্ষাপৰায়ণতা, কামনা, হীনমন্যতা আদি বৈচিত্ৰসমূহ প্ৰকাশ পোৱা পৰিলক্ষিত হৈছে। নাটকৰ তৃতীয় অঙ্কত ইতিভেনে তেওঁৰ স্বেচ্ছাচাৰ বিৰোধী সাহসী পদক্ষেপ আৰু তেজোদীপ্ত বচনেৰে সমগ্ৰ ৰূকমী ডেকাতেজ, আনকি দৰ্শককো অনুপ্ৰাণিত কৰিছে। আনহাতে সেই ইতিভেন নাটকৰ শেষৰফালে হৈ পৰিছে হৃদয়হীনা, ঈৰ্ষাপৰায়ণা আৰু নিষ্ঠুৰা।

যি ইতিভেনে ৰুকমী ৰাইজৰ স্বাৰ্থত ভোগবিলাসী, অবিবেচক, স্বেচ্ছাচাৰী ককায়েকৰ হাতৰপৰা ৰাজক্ষমতা কাঢ়ি লৈ আত্মসম্মান আৰু সাহসেৰে মণিমুগ্ধৰ কাষেঙলৈ আগবাঢ়িছিল সেই ইতিভেনেই ঈৰ্ষাৰ জ্বালত অন্ধ হৈ ৰূপালীমক জীয়াই জীয়াই পুৰি মৰাৰ দৃশ্য উপভোগ কৰিছিল।

'ৰূপালীম' নাটকৰ আটাইতকৈ বিচিত্ৰ চৰিত্ৰটোৱেই হ'ল ইতিভেন। ইতিভেন নায়িকা নহয়, কিন্তু নায়িকাৰ শাৰী পুৰাই লৈছে। ইতিভেন নাটকখনৰ আটাইতকৈ উজ্জ্বল আৰু জটিল চৰিত্ৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অমৰ সৃষ্টি 'ইতিভেন'তে সোমাই আছে নাটকখনৰ আৰম্ভণি, সংঘাত আৰু সামৰণি। তেওঁ এফালৰপৰা প্ৰেমিকা, আনফালে নিষ্ঠুৰা। ৰূপালীমৰ প্ৰেমৰ লগত ইতিভেনৰ প্ৰেম নিমিলে। বাঘৰ মুৰ কাটি প্ৰেমিক মায়াব'ই ৰূপালীমক লাভ কৰিব পাৰে, কিন্তু মণিমুগ্ধক পৰাভূত কৰিহে ইতিভেনে প্ৰেম প্ৰকাশ কৰিছে — "মণিমুগ্ধ! বৰ ভাল পাওঁ — বৰ ভাল পাওঁ। তোমাক মই বৰ ভাল পাওঁ।" সেই মুহূৰ্ততে মণিমুগ্ধইও "ময়ো তোমাক বৰ ভাল পাওঁ" — বুলি কোৱাৰ লগে লগে ইতিভেনে "তেন্তে আৰু তুমি ৰূপালীমৰ কৰা নক'বা। তাইক আৰু ইয়ালৈ নানিবা"— কথাষাৰেৰে নিজৰ ঈৰ্ষাপৰায়ণতা প্ৰকাশ কৰিছে।

সমালোচকসকলৰ দুই এজনে ইতিভেনৰ চৰিত্ৰত থকা দেশাত্মবোধ আৰু স্বদেশপ্ৰীতিৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিব বিচাৰিলেও নাটকৰ চতুৰ্থ অঙ্কত হোৱা ইতিভেন আৰু মণিমুগ্ধৰ কথা-বতৰাই সেই যুক্তি খণ্ডন কৰে। মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেঙত বন্দী হৈ থকা অৱস্থাতহে মণিমুগ্ধৰ প্ৰতি থকা প্ৰেম-ভালপোৱা প্ৰকাশ কৰিবৰ ইতিভেনে সুবিধা পাইছিল। যি ইতিভেনে সমাজৰ কঠোৰ বান্ধোন চিঙি বিদ্ৰোহী চেতনাৰে ৰাজশক্তিৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ ওলাই আহিছিল, মণিমুগ্ধক বন্দীশাললৈ যাবলৈ প্ৰস্তুত হ'বলৈ কৈ নিজৰ সাহস দেখুৱাইছিল; সেই ইতিভেন এটা মুহূৰ্তৰ কাৰণে মণিমুগ্ধৰ প্ৰেমিকাও হৈছিল। কিন্তু সেই প্ৰেমৰ প্ৰকৃতিহে বেলেগ আছিল। ইতিভেনৰ প্ৰেমত যে ভেজাল আছিল সিও নহয়। কিন্তু 'এজনী দৰিদ্ৰ ছোৱালীৰ সোণ যেন গাৰ বৰণ দেখিয়েই' নীচ আচৰণ কৰা পুৰুষক ইতিভেনে ঘৃণা কৰে। সেয়েহে প্ৰথম অৱস্থাত ইতিভেনে ৰূপালীমক নহয়, মণিমুগ্ধকহে 'তোমাক মই এইবাৰ ৰূপালীমক লগ পোৱাৰ আগতে শেষ কৰিম' বুলি সোণৰ শিকলিৰ আগটোৰেই মাৰিবলৈ উদ্যত হৈছে। ইয়াকো প্ৰেমৰ আন এটা বৈচিত্ৰ্যময় প্ৰকাশ বুলি ধৰি ল'ব পাৰি। তথাপিও ইতিভেনে দৰ্শকক্‌ৰ সহানুভূতি আদায় কৰিব নোৱাৰিলে। মণিমুগ্ধক ল'ব নোৱাৰা প্ৰতিশোধ কৌশলেৰে ৰাপালীমলৈ পৰিবৰ্তিত কৰাৰ বাবে ইতিভেন কেতিয়াও ক্ষমণীয় নহয়।

যি ইতিভেনে ককায়েক দুৰ্বল ৰূকমী ৰজাক আঁতৰাই নিজে ৰূকমী প্ৰজাক নেতৃত্ব দি ওলাই আহিছিল ৰূপালীমক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ, নিষ্ক্ৰিয় হৈ থকা ৰূকমী

প্ৰজাক "এই ৰাজ্যত তোমালোকৰ থাকিবৰ আৰু একো অধিকাৰ নাই। ৰুকমী বুলি চিনাকি নিদিবা। ডেকা বুলি নক'বা। এই পৱিত্ৰভূমিত আৰু তোমালোকৰ জন্ম নুবুলিবা" বুলি বলিষ্ঠ ভাষণেৰে জাগ্ৰত কৰিছিল; ৰূপালীমৰ প্ৰতি কৰা অত্যাচাৰ আৰু অবিচাৰে ইতিভেনৰ স্বাৰ্থপৰতাহে প্ৰকাশ কৰিছে। সেই ফালৰপৰা চালে স্বদেশপ্ৰীতি, দেশাত্মবোধ দেখুওৱা ইতিভেনৰ চৰিত্ৰত নাৰী শক্তি অভ্যুত্থানৰ ৰাজনীতি আৰু গভীৰ ষড়যন্ত্ৰ লুকাই আছিল বুলি অনুমান হয়। মুঠতে ইতিভেন এটা বিচিত্ৰ, জটিল আৰু বিস্ময়কৰ চৰিত্ৰ।

নাটকখনত ৰুকমীৰাজ, জুনাফা, ৰূপালীম আদি চৰিত্ৰৰ বিকাশ নাই, আছে কেৱল প্ৰকাশ। কিন্তু সেই প্ৰকাশ সংঘাতৰ তীব্ৰতাত সিহঁতৰ জীৱনৰ বিচিত্ৰ প্ৰকাশ। মণিমুগ্ধ, ইতিভেন চৰিত্ৰই জীৱনৰ জটিলতা, বিচিত্ৰতা প্ৰকাশ কৰি স্ব-মহিমাৰে উজ্জলিছে। চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা প্ৰকাশ কৰা উদ্দেশ্যত নাট্যকাৰ সফল হৈছে আৰু চৰিত্ৰসমূহে আদৰ্শ দেখুৱাবলৈ গৈও মুখ ঠেকেচা খাই পৰিছে। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত) ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী
- ড° মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য আৰু সাহিত্য
- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা
- ড° হীৰেন গোহাঁই (সম্পাদিত) ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক

ইতিভেন স্বজাতিৰ মৰ্যাদা আৰু স্বদেশৰ সন্মানৰ জলন্ত প্ৰতীক-এটি আলোচনা

ড° অমিয়া মহন্ত

অসমৰ পূব প্ৰান্তত অৱস্থিত ৰুকমী নামৰ এখন পৰ্বতীয়া গাঁও। সেই গাঁৱৰ পটভূমিত নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই 'ৰূপালীম' নাটকখনৰ কাহিনীভাগ সুপৰিকল্পিতভাৱে সজাইছে। চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাৰ উপৰিও নাটকখনে সামাজিক বাণীও বহন কৰিছে।

ৰূপালীম এখন ৰোমাণ্টিক নাটক হ'লেও পেনপেনীয়া প্ৰেমৰ প্ৰতিচ্ছবি তাত পাবলৈ নাই; বৰং প্ৰেমৰ কণ্টকময় চিত্ৰ এখনহে তাত অংকিত হৈছে।

নাটকখনৰ কাহিনী অনুযায়ী নায়িকাৰ নাম ৰূপালীম। ৰূপালীম ৰুকমী গাঁৱৰ জুনাফা নামৰ এগৰাকী বৃদ্ধৰ ৰূপৱতী জীয়ৰী। মায়াব' ৰুকমী গাঁৱৰ ডেকা ল'ৰা, মায়াব'ই ৰূপালীমক প্ৰাণ ভৰি ভাল পায়। সেয়েহে ৰূপালীমক সি বিয়া কৰাব খোজে। কিন্তু জনজাতীয় পৰম্পৰা অনুযায়ী জুনাফাই মায়াব'ৰ ওচৰত এটি চৰ্ত আৰোপ কৰিলে যে মায়াব'ই এটা বাঘ চিকাৰ কৰি আনি জুনাফাক দিব লাগিব। ৰূপালীমৰ প্ৰতি থকা প্ৰেমৰ বাবে এই চৰ্ত তেনেই সাধাৰণ। গতিকে আনন্দেৰে চৰ্তত সন্মতি জনাই চিকাৰলৈ গ'ল আৰু সময়ত ৰক্তাক্ত বাঘৰ মূৰ এটা আনি জুনাফাৰ চোতালত পেলাই দিলে। কিন্তু হঠাতে হাতত ধেনুকাঁড়েৰে ৰেণথিয়াং নামৰ ৰজাৰ সেনাপতি সেই ঠাইত উপস্থিত হৈ চিকাৰ হোৱা বাঘৰ মূৰটো নিজৰ বুলি দাবী কৰিলে। ৰেণথিয়াং প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি। ৰাজশক্তিৰে পৰিপুষ্ট মণিমুগ্ধই ৰেণথিয়াং আৰু অন্যান্য সৈন্যৰ সহায়ত জুনাফা আৰু মায়াব'ক আহত কৰি জুনাফাৰ চোতালত থিয় হৈ থকা ৰূপালীমক বলেৰে লৈ গৈ ৰাজকাৰেঙত থ'লে। অসহায় জুনাফাই অনেক মিনতি কৰিলে যদিও ফলৱতী নহ'ল। আন উপায় নেদেখি জুনাফাই ৰূপালীমক উদ্ধাৰ কৰি দিবলৈ ৰুকমী ৰজাক অনুৰোধ কৰিলে; কিন্তু ৰুকমী ৰজাই জুনাফাৰ এই কথা বিশ্বাসেই নকৰিলে, কাৰণ ৰুকমী ৰজাৰ ভনীয়েক ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা। সেয়ে ৰজাই কোনো সহায় কৰিবলৈ অসমৰ্থ বুলি ক'লে। সেই মুহূৰ্ততে ৰজাক ৰাজচৌহদৰপৰা ওলাই যাবলৈ কোৱা কথাত ইতিভেনৰ মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ পাইছে। অকৰ্মণ্য ৰজাক আঁতৰাই থৈ ইতিভেনে ৰূপালীমক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ সসৈন্যে বীৰবেশেৰে আগুবাই গ'ল।

ৰাজকাৰেঙত এক মোহনীয় পৰিৱেশত মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ যৌৱনপুষ্ট দেহ উপভোগৰ বাবে উদ্যত হওঁতেই ৰূপালীমে খোলা খিড়িকীৰে ওলাই গ'ল আৰু ঠিক সেই মুহূৰ্ততে বাহিৰত ইতিভেনে লৈ অহা সৈন্য-সামন্তৰ আক্ৰমণৰ কোলাহল মণিমুগ্ধই শুনিলে। তৎমুহূৰ্ততে ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ কাৰেঙত উপস্থিত হোৱাত ৰেণথিয়াঙে ইতিভেনক বন্দী কৰিলে। ৰূপালীমৰ পলায়ন আৰু ইতিভেনৰ এনে কাৰ্যত মণিমুগ্ধ আহত বাঘৰ দৰে গৰ্জি উঠিল আৰু সৈন্যৰ হতুৱাই ৰূকমী গাঁৱৰ অসংখ্য প্ৰজাক নৃশংসভাৱে হত্যা কৰি ৰূকমী গাঁও জ্বলাই দিলে। মণিমুগ্ধৰ কবলৰপৰা ৰূপালীম ওলাই যাবলৈ সক্ষম হৈছিল যদিও ৰেণথিয়াঙৰ হাতত পুনৰ বন্দী হ'ল। এইবাৰ ৰূপালীমে স্বেচ্ছাই দেহ দান নকৰিলে মায়াব' আৰু জুনাফাক প্ৰাণে মাৰিব বুলি কোৱাত ৰূপালীমে দুয়োৰে প্ৰতি থকা প্ৰেমৰ বাবে দেহ দান দিবলৈ সাজু হ'ল। কিন্তু হঠাতে মণিমুগ্ধৰ মনৰ পৰিৱৰ্তন ঘটিল। তেওঁ বুজিলে ৰূপালীমৰ এই কাৰ্য স্ব-ইচ্ছাৰ নহয়, হৃদয়ৰ সম্পৰ্কৰহিত এনে কাৰ্যত ঔচিত্যহীনতাৰ প্ৰশ্নই মণিমুগ্ধক তেনে কৰ্মৰ প্ৰতি বিমুখ কৰিলে। ৰূপালীমক যাবলৈ দিলে। নিজৰ সতীত্ব অক্ষুণ্ণ ৰাখি মণিমুগ্ধৰ কবলৰপৰা ৰূপালীম মুক্ত হ'ল যদিও আত্মীয় আৰু গাঁওবাসীৰ অবিশ্বাসৰ ছলে ৰূপালীমক বিদ্ধি থকাসৰকা কৰিলে। তেওঁলোকে অসতী আখ্যা দি জীৱন্তে অগ্নিদগ্ধ কৰি ৰূপালীমক পুৰি মাৰিলে। ইয়াতেই নাটকৰ কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে।

'ৰূপালীম' নাটকখনত বৰ্ণিত কাহিনী অনুযায়ী ৰূপালীম যদিও নায়িকা, তথাপি নাটকৰ কাৰ্যপৰিক্ৰমাত ইতিভেনেহে নায়িকাৰ স্থান দাবী কৰিব খোজে। ইতিভেন 'ৰূপালীম'নাটকখনৰ এটি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ চৰিত্ৰ। কোনো কোনো সমালোচকে ইতিভেনক এটি জটিল চৰিত্ৰৰূপে অভিহিত কৰিব খোজে। তেওঁলোকে আগৰৱালাৰ নাটকৰ আটাইবোৰ নাৰী চৰিত্ৰৰ ভিতৰত ইতিভেনকে আটাইতকৈ সবল নাৰীচৰিত্ৰ হিচাপেও চিহ্নিত কৰিছে।

ইতিভেন ঘৰৰ চাৰিবেৰৰ ভিতৰত পৰিয়ালৰ কঠোৰ শাসনত ডাঙৰ হোৱা এজনী ৰাজবংশৰ জীয়ৰী। বাহিৰৰ পুৰুষৰ পৃথিৱীখনৰ সৈতে ইতিভেনৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই। কিন্তু ইতিভেন যি পৰিৱেশত ডাঙৰ-দীঘল হৈছে সি ৰাজনৈতিক পৰিৱেশ। দৈনন্দিন জীৱনৰ অন্য কথাৰ লগতে দেশ এখনৰ শাসন সম্বন্ধীয় নানা কথাৰ ভু ৰাজপৰিয়ালৰ লোকে পায়, যেনেদৰে পাইছিল ইতিভেনেও। তদুপৰি ইতিভেন আছিল এক ব্যক্তিত্বসম্পন্না নাৰী। নীতিবোধ আছিল ইতিভেনৰ চৰিত্ৰৰ অলঙ্কাৰস্বৰূপ। নৈতিক চেতনা আৰু বিবেকৰ ন্যায়িক বিচাৰশক্তিৰদ্বাৰা ব্যক্তিত্বৰ অন্যতম উপাদান 'ছুপাৰ ইগো' পৰিচালিত হয়। ৰূকমী ৰজা আৰু মণিমুগ্ধৰ স্বেচ্ছাচাৰী আচৰণে ইতিভেনৰ মনোজগতত খলকনিৰ সৃষ্টি কৰিছিল, যাৰ ফলত

ইতিভেনৰ উদ্ভাৱন ক্ষমতা আৰু সমস্যা সমাধানৰ বাসনাই তুঁহতে ক্রিয়া কৰিছিল। সেয়ে বৃদ্ধ জুনাফাৰ সুবিচাৰ কৰিবলৈ ইতিভেন বদ্ধপৰিকৰ হৈছে। মণিমুগ্ধৰ হাতত ৰাজশক্তি আছে বাবেই কোনো অসহায় প্রজাৰ অন্যায়-আচৰণ কৰিব, ই নীতিবিৰুদ্ধ কথা। ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা হ'লেও, মণিমুগ্ধৰ প্রতি ইতিভেনৰ মনৰ কোনো এটা কোণত প্রেম সঞ্চিত হ'লেও ই এনে অন্যায়-অবিচাৰৰ উৰ্ধত হ'ব নোৱাৰে। ইতিভেনৰ এনে নৈতিক চেতনাই কেৱল মানৱপ্রেম আৰু স্বদেশপ্রেমৰ বিজয় বাৰ্তা বহন কৰিছে।

মণিমুগ্ধক একো কৰিব নোৱাৰে বুলি কৈ যেতিয়াই স্বজীয়ৰী হৰণৰ সুবিচাৰ আৰু সহায় প্রার্থনা কৰা জুনাফাক ৰুকমী ৰজাই ৰাজকাৰেঙৰপৰা যাবলৈ ক'লে তেতিয়াই ইতিভেনৰ মনত সুপ্ত হৈ থকা বিদ্রোহী চেতনাই সাৰ পাই উঠিছে। বিশেষকৈ ককায়েকক বুঢ়াক সহায় কৰিবলৈ যোৱা ইতিভেনক যেতিয়া বাৰে বাৰে ৰজাই-" তোৰ একো আৱশ্যক হোৱা নাই। ভিতৰৰ মানুহ ভিতৰলৈ যা।......তোৰ কাম অন্তেষপুৰৰ কাম চোৱা" বলি ককায়েকে সকীয়াই দিছে ইতিভেন ক্ষুণ্ণ হৈছে। ইতিভেন আৰু ৰূপালীম নাৰী জাতিৰ প্রতিনিধি। নাৰীসুলভ কমনীয়তা উভয়ৰে চৰিত্রত আছে। নাৰী স্বভাৱতে কোমল হ'লেও পৰিবেশ-পৰিস্থিতিত কেনে কঠিন ৰূপ ল'ব পাৰে পৃথিবীৰ প্রাচীন ইতিহাসত তাৰ সাক্ষী আছে। ৰূপালীম আৰু ইতিভেন কোমল আৰু কাঠিন্যৰ সমন্বয়। কিন্তু নাৰী কোমল কাৰণেই, সংসাৰৰ যাৱতীয় অধিকাংশ কামৰ দায়িত্ব নীৰৱে পালন কৰি যায় বাবেই নাৰীক মূৰ্খ বুলি ভবাটো পুৰুষৰ অন্যতম মূৰ্খতাৰ চিন। অনবৰতে ফটিকাৰ ৰাগীত মাতাল হৈ থকা ৰজাৰ দুৰ্বলতাত অতিষ্ঠ হৈ ৰজাৰ দায়িত্ব পালন কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহি ইতিভেনে জুনাফাক কৈছে- "বুঢ়া, ৰুকমী ৰাজ্যত এতিয়াও বিচাৰ আছে। ৰ'বা।"

ৰূপালীম নামৰ এজনী সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালীক মণিমুগ্ধৰ দৰে ৰজাই বলেৰে লৈ যোৱা শুনি ইতিভেনে থিৰেৰে থাকিব পৰা নাই। তেনে মুহূৰ্তত ইতিভেনৰ মনৰ মাজত অনেক কথাই ক্রিয়া কৰিছিল। দৈহিকভাৱে ঈশ্বৰপ্রদত্ত ফুলকোমল শৰীৰ এটাৰ অংশীদাৰ নাৰী।তেনে দেহক লৈ পুৰুষৰ অহৰ্নিশে কেৱল ভোগৰ প্রৱণতা এক অনুচিত কাৰ্য। স্বজাতিৰ, অৰ্থাৎ নাৰী জাতিৰ প্রতি পুৰুষৰ এনে অমানৱীয় বৰ্বৰ কাৰ্যৰ প্রতি অসহনশীল হৈ উঠিছে ইতিভেন। ককায়েকক ৰাজপাটৰপৰা নামিবলৈ কৈ নিজে শাসনৰ বাঘজৰী হাতত লৈ মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা কৰি ইতিভেনে কৈছে- "পুৰুষৰ নেতাক আমাৰ ৰক্ষাৰ ভাৰ দি নিশ্চিন্ত হৈ বহি আছিলোঁ। সেই পুৰুষ যেতিয়া আমাৰ সন্মান ৰাখিবলৈ অপৰাগ— অৱশ্যে ওলাই আহিম।" একেটা কাৰণত ৰুকমী প্রজাৰ সন্মুখতে ইতিভেনে ককায়েকক ক'ব পাৰিছে—"ককাই, তুমি ৰজাৰ উপযুক্ত নোহোৱা। তুমি পিতৃ-

পিতামহৰ এই সিংহাসন কলংকিত কৰিছা। যোৱা তুমি সিংহাসনৰপৰা নামি যোৱা।” ইতিভেনৰ এনে অগ্ৰগতি সঁচাকৈ প্ৰশংসনীয়। বংশ আৰু জাতিৰ ঐতিহ্যই, দেশৰ ঐতিহ্যই যাৰ মনৰ মাজত প্ৰেম আৰু প্ৰেৰণাৰ ধ্বজাবাহক হৈ ক্ৰিয়া কৰি থাকে তেওঁহে এনে কাৰ্য কৰিব পাৰে।

ইতিভেনৰ সবল মানসিকতা আৰু যৌক্তিক কথকতাত প্ৰজাসকল আশ্বস্ত হৈ ইতিভেনৰ নেতৃত্ব গ্ৰহণ কৰিছে আৰু নাৰী জাতিৰ মান ৰক্ষাৰ্থে সসৈন্যে বিদ্ৰোহ ঘোষণা কৰিছে।

ইয়াৰ উপৰিও বৃদ্ধ জুনাফা সমাজৰ দুৰ্বল শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি। বৃদ্ধ হিচাপে তেওঁ শাৰীৰিকভাৱে দুৰ্বল। তেওঁ জনজাতীয় সৰলতা আৰু প্ৰাচীন কুসংস্কাৰ পূৰ্ণ পৰম্পৰা ৰাখোঁতা এজন সাধাৰণ পুৰুষ। পশুত্বপূৰ্ণ ৰাজশক্তিৰ ওচৰত জুনাফা এক অসহায় বৃদ্ধ মাথো। নাৰী আৰু বৃদ্ধ এনে শাৰীৰিকভাৱে দুৰ্বলচামৰ অসহায়তাৰ সুযোগ ল'ব খোজা ৰাজশক্তিৰ বিৰুদ্ধে ইতিভেনে থিয় দিছে সাহসিকতাৰে অন্যহাতে জুনাফা ৰূকমী ৰাজ্যৰ এজন প্ৰজা। প্ৰজাৰ নিৰাপত্তাৰ দায়িত্ব ৰজাৰ হাতত ন্যস্ত থকা সত্বেও ৰূকমী ৰজাই সেই দায়িত্ব পালন কৰাত ব্যৰ্থ হৈছে। দেশৰ নিৰাপত্তা যিয়ে হৰণ কৰে সেইজন দেশৰ শত্ৰু। সেয়ে নৈতিক বিচাৰত ইতিভেনে মণিমুঙ্ধক শত্ৰুৰূপে গণ্য কৰিছে। যিয়ে ইতিভেনৰ ৰাজ্যৰ জীয়ৰীৰ মৰ্যাদা হানি কৰিছে, যিয়ে জুনাফাৰ দৰে বৃদ্ধকো মৰ্যাদা দিবলৈ অপাৰগ -তেওঁক প্ৰতিবাদৰ ভাষা জনোৱা উচিত- এয়ে আছিল ইতিভেনৰ অৰ্ন্তজগতৰ সকীয়নি। সেয়ে ৰূকমী প্ৰজাক ইতিভেনে ৰাজ্যৰ অতীত শৌৰ্য-বীৰ্যৰ ইতিহাস সোঁৱৰাই সাহস দান কৰি কৈছে- “বুকুৰপৰা ছোৱালী কাঢ়ি নিছে। দুৰ্বল বুঢ়া মানুহৰ ওপৰতো অত্যাচাৰ কৰিবলৈ সাহ কৰিছে। সাজু হোৱা, সাজু হোৱা। সকলোৱে এবাৰ সতীত্বৰ, বীৰত্বৰ, শৌৰ্যৰ কাহিনী মনত পেলোৱা। .... এই জাতিৰ সৰ্বদলী মনোবলেৰে আৰু সাহৰ প্ৰচণ্ড আঘাতেৰে, মৰণ বিজয়ী অভিযানেৰে মণিমুঙ্ধৰ শিলৰ দুৰ্গ ভাঙি চুৰমাৰ কৰা। এবাৰ জ্বলি উঠা!”। —ইতিভেনৰ এনে উদাত্ত আহ্বানৰ অন্তৰালত জিলিকি উঠিছে স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ প্ৰতি থকা প্ৰেমৰ চিকমিকনি। অন্তৰ দেশ আৰু জাতিৰ প্ৰীতিৰে দ্ৰৱীভূত নহ'লে ব্যক্তিৰ মুখেৰে এনে আহ্বান সম্ভৱ নহয়।

নাট্যকাৰে 'ৰূপালীম' নাটকত উল্লেখ কৰা অনুযায়ী ৰূকমী ৰাজ্যখন অসমৰ পুব সীমান্তত অৱস্থিত এখন সভ্য বৌদ্ধ জাতিৰ পৰ্বতীয়া গাঁও। তাত জুনাফাৰ দৰে সৰল আৰু ৰক্ষণশীল পৰ্বতীয়া লোকসকল বাস কৰিছে। দানৱিক বা পৈশাচিক আচৰণৰ সৈতে জুনাফাইঁতৰ পৰিচয় নাই। অতীতৰ নানা শৌৰ্য-বীৰ্যৰ কাহিনীৰে পৰিপুষ্ট হৈ আছে ৰূকমী জাতিৰ জাতীয় ইতিহাস। কিন্তু নাটকত যিজন ৰূকমী ৰজাক দেখুওৱা হৈছে তেওঁ এজন মদাহী আৰু আমোদ-প্ৰমোদত তৃপ্ত হোৱা

সোৱোপা ৰজা। তেওঁৰ বাবে 'ফটিকাই স্ফূৰ্তিৰ ৰস'। এনে ৰসত নিমগ্ন ৰজাই প্ৰজাৰ সুখ-দুখৰ লগৰী হ'বলৈ অক্ষম। অক্ষম ৰজাৰ ৰাজ্যত প্ৰজাৰ সুখ-শান্তি, নিৰাপত্তা নাথাকে। এদিন সেই প্ৰজা, সেই দেশ আৰু জাতি ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হয়। ইতিভেনে এনেবোৰ কথাকেই মনত ৰাখি প্ৰজাসকলক মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধৰ বাবে আহ্বান জনাইছে, আহ্বান জনাইছে সেই যুদ্ধত প্ৰাণ আহুতি দি স্বদেশ ৰক্ষা কৰিবলৈ, স্বজাতিক ৰক্ষা কৰিবলৈ।

মণিমুগ্ধক এজন শক্তিশালী ৰজা হিচাপে অংকিত কৰা হৈছে। তেওঁ ৰজা হিচাপে সৈন্যবল আৰু বাহুবলী ৰজা। তেঁৱো ফটিকাত আসক্ত ৰজা, কিন্তু ৰুকমী ৰজাৰ দৰে অনবৰত মাতাল হৈ থকা অকৰ্মণ্য নহয়, বৰং তেওঁ সৌন্দৰ্য পিয়াসী আৰু নাৰীদেহৰ প্ৰতি আসক্ত থকা ব্যক্তি। তেনে চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ বাবেই ইতিভেনক বিয়া কৰাব বুলি বাগ্‌দান কৰাৰ পিছতো ৰূপালীমৰ কেঁচা সোণ বৰণীয়া দেহৰ প্ৰতি লোলুপ দৃষ্টি পৰিছে। ৰূপালীমক বলেৰে মণিমুগ্ধই নিয়া বুলি শুনাৰ পিছতে ৰজাৰ এনে আচৰণে ইতিভেনৰ ব্যক্তিত্বৰ গহন কোঠাত সজোৰে খুন্দা মাৰিছে। সেই খুন্দাৰ আঘাত প্ৰবল হ'ল যেতিয়া মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ ৰজাক আহ্বান জনোৱাত ককায়েকে ইতিভেনক সেই আপ্তবাক্যষাৰি শুনালে "স্ত্ৰীবুদ্ধি প্ৰলয়ঙ্কৰী.... তহঁতৰ বুদ্ধিয়ে ৰান্ধনিঘৰৰ মাৰলিকেইডালকে ঢুকি নাপায়গৈ।" ইতিভেনে বুজিলে এনে পুৰুষৰপৰা স্ত্ৰীজাতিয়ে কেতিয়াও নিৰাপত্তা আশা কৰিব নোৱাৰে। গতিকে ৰাজশক্তিৰ নাৰী আৰু বৃদ্ধৰ মান ৰক্ষাৰ ব্যৰ্থতাই ইতিভেনৰ বিদ্ৰোহৰ মূল কাৰণ।

মণিমুগ্ধৰ প্ৰতি ইতিভেনৰ বিদ্ৰোহৰ আঁৰত আন কথায়ো ক্ৰিয়া কৰিছে। মনোবিজ্ঞানীৰ মতে, "আত্মপ্ৰতিষ্ঠা, আত্মসন্মান আৰু স্বত্বাধিকাৰ প্ৰবৃত্তি যেতিয়া প্ৰবল হৈ উঠে, তেতিয়াই ঈৰ্ষাৰ দৰে আবেগে ক্ৰিয়া কৰে।" উক্ত ক্ষেত্ৰত অন্তৰায়ৰ সৃষ্টি কৰা ব্যক্তিৰ প্ৰতি আনজনৰ মনত ঈৰ্ষাই জন্ম লয়। ঈৰ্ষাৰ উগ্ৰতাই হিংসা আৰু সিংহা হ'ল ধ্বংসাত্মক অৱস্থা। ইতিভেনৰ প্ৰথম অৱস্থাত ৰূপালীমক উদ্ধাৰ আৰু বৃদ্ধ জুনাফাক সহায় এই দুটা কথাই ক্ৰিয়া কৰিছিল। সেয়ে ইতিভেনে স্বদেশৰ এগৰাকী বৃদ্ধ আৰু তেওঁৰ কন্যা ৰূপালীমক উদ্ধাৰ, তেওঁৰ কৰ্ত্তব্যবোধ বুলি গণ্য কৰিছে। কিন্তু নাটকখনৰ ৪ৰ্থ অংকত ইতিভেনৰ মনত অন্য কথায়ো ক্ৰিয়া কৰিবলৈ ধৰিলে। মণিমুগ্ধৰ কাৰেঙৰ দুৱাৰত উপস্থিত হৈ যেতিয়া ইতিভেন ৰজাৰ মুখামুখী হ'ল তেতিয়া সচকিত মণিমুগ্ধই ইভিনেক এক কুটিল হাঁহিৰে তেওঁৰ শয্যাসঙ্গী হ'বলৈহে আমন্ত্ৰণ জনালে। ইতিভেন যেন যৌনসুখৰ তাড়নাতহে মণিমুগ্ধৰ ওচৰলৈ আহিছে তেনে ভাব ব্যক্ত কৰিছে মণিমুগ্ধই— "ইতিভেন! মই ভাবিছিলো যে আমাৰ সামাজিক ৰীতি মতে বিয়া পতালৈকে তুমি এখন্তেক ধৈৰ্য্য ধৰিব পাৰিবা"।

ৰূপালীমক হৰণ কৰাৰ আঁৰত যে ৰূপালীমৰ সুন্দৰ কোমল দেহ উপভোগহে লক্ষ্য এই কথা বুজিবলৈ ইতিভেনৰ অধিক সময়ৰ আৱশ্যক নহ'ল। এফালে মণিমুগ্ধ এজন ৰজা, প্ৰজাৰ ত্ৰাণকৰ্তা, আনহাতে তেওঁ ইতিভেনৰে বাগ্‌দত্তা; এনে স্থলত ৰূপালীমৰ প্ৰতি কৰা ব্যৱহাৰত মণিমুগ্ধৰ প্ৰতি ইতিভেনৰ মন ঘৃণাৰে ভৰি পৰিল। তদুপৰি ইতিভেনকে মণিমুগ্ধই জনালে তেওঁ ৰূপালীমক কুঁৱৰী কৰিব। এনে এজন লোকক ইতিভেনে স্বামী হিচাপে গ্ৰহণ নকৰে। এসময়ত ইতিভেনৰ সৈতে যুদ্ধত অংশ ল'বলৈ অহা ৰুকমী লোকক হত্যা কৰা দেখি ইতিভেনে ৰ'ব নোৱাৰিলে। যদিও ইতিভেন ইতিমধ্যে বন্দী হৈছিল, ক্ৰোধ আৰু বিৰক্তিত ইতিভেনে হাতৰ শিকলিডালেৰেই মণিমুগ্ধৰ মূৰত আঘাত কৰিলে। মণিমুগ্ধৰ কপালেৰে যেতিয়া এসোঁতা তেজ বৈ গ'ল তেতিয়া ইতিভেনৰ খঙৰ প্ৰকোপ কিছু কমিল। এইবাৰ আত্মসন্মান আৰু স্বত্বাধিকাৰৰ স্বাৰ্থত ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ মূৰটো কোলাত লৈ স্নেহসিক্ত কণ্ঠেৰে মণিমুগ্ধক "তোমাক মই বৰ ভাল পাওঁ" বুলি কৈ ৰূপালীমৰ মুক্তিৰ চেষ্টা কৰিও বিফল হ'ল। ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মণিমুগ্ধৰ জীৱনেই বিফল হ'ব বুলি কোৱা কথাত ইতিভেনৰ মন অধিক ঘৃণাৰে উপচি পৰিল। নাৰীক কেৱল উপভোগৰ সামগ্ৰী হিচাপে গণ্য কৰা মণিমুগ্ধক পুনৰ নিজৰ হাতৰ শিকলিৰে আঘাত কৰিবলৈ উদ্যত হওঁতেই ইতিভেনে বন্দীশালত আবদ্ধ হ'ল। ইতিমধ্যে ৰুকমী ৰাজ্য মণিমুগ্ধৰ আদেশত পুৰি ছাই হ'ল।

নাটকখনৰ অন্তিম দৃশ্যত ৰূপালীমক জীৱন্তে পুৰি মৰাৰ বাবে চিতা সজা হৈছে। সেই ঠাইত সৈন্যৰে পৰিবেষ্টিত ইতিভেন উপস্থিত হৈ তাত থকা ৰুকমী প্ৰজা, জুনাফা আদিক লক্ষ্য কৰি ইতিভেনে কৈছে- "আপোনালোকে জানে যে মই স্বজাতি আৰু স্বদেশৰ মান ৰাখিবলৈ মোৰ সহোদৰ ককাইকো ৰাজ্য ত্যাগ কৰিবলৈ কুণ্ঠিত হোৱা নাই। মোৰ প্ৰণয়ৰ থলি, মোৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিবলৈ অতি ইচ্ছুক মোৰ প্ৰণয় প্ৰাৰ্থীকো মই উপেক্ষা কৰিলোঁ। কিহৰ কাৰণে? একমাত্ৰ মোৰ দেশৰ গৌৰৱ অটুট ৰাখিবলৈ। আনকি এদিন নিজৰ প্ৰাণকো তুচ্ছ জ্ঞান কৰি মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে অভিযান কৰিলোঁ। এই অত ক্ষতি—অত ত্যাগ— অত ৰুকমী জাতিৰ দুখ-কষ্ট— ৰুকমী জাতিৰ ঘৰ বাৰী সকলো ধ্বংস কৰিও যি গৌৰৱ ৰাখিবলৈ সকলো জলাঞ্জলি দিলোহক— সেই সকলো ভ্ৰষ্ট কৰিলে কোনে? এই মহা পাপীয়সী অসতীয়ে নহয়নে?"-এই সকলো কথাৰ কাৰণে ৰূপালীমকে জগৰীয়া হিচাপে চিহ্নিত কৰিলে। অসতী বুলি সকলোৱে; আনকি বুঢ়া জুনাফায়ো ৰূপালীমক 'অসতী' বুলি প্ৰতিপন্ন কৰি কঁড়িয়াই মাৰিলে আৰু চিতাত অগ্নিসংযোগ কৰিলে। এনেদৰে মণিমুগ্ধ, ৰুকমী ৰজা আৰু ইতিভেনৰ খেয়ালী মনৰ অগ্নিত ৰূপালীম দাহ গ'ল।

দৰাচলতে, স্বদেশ আৰু আপোনসকলৰ মঙ্গলৰ অৰ্থেহে ৰূপালীমেও মণিমন্ধক কৈছিল,"তুমি মোক যি কৰিবলৈ কোৱা মই তাকে কৰিম।" ৰূপালীমৰ সেই ত্যাগ আছিল অসহায়তা আৰু দুৰ্দশাৰ চৰম মুহূৰ্ত। কিন্তু ইতিভেনৰ ত্যাগত আছিল সাহসৰ দুৰন্ত অগ্নিশিখা। ইতিভেনে অন্যায় সহিব পৰা নাই। সেয়ে মণিমুন্ধাই ৰূকমী জাতিক কৰা অপমান আৰু দুৰ্বলীৰ ওপৰত কৰা ৰজাৰ শোষণৰ প্ৰতিবাদকল্পে চিঞৰি উঠিছে— "সাজু হোৱা, সাজু হোৱা। সকলোৱে এবাৰ সতীত্বৰ, বীৰত্বৰ, শৌৰ্যৰ কাহিনী মনত পেলোৱা।"

এনেদৰে ৪ৰ্থ অংক আৰু ৫ম অংকৰ অধিকাংশ সংলাপ আৰু ক্ৰিয়াৰ মাজেৰে ইতিভেনৰ মনৰ মাজত অন্তঃসলীলা ফল্গুৰ দৰে বৈ থকা স্বদেশ আৰু স্বজাতি প্ৰীতি চিত্ৰিত হৈছে। ইতিভেন যেন এটি প্ৰতিবাদী ভাষা। সভ্য সমাজে গঢ় দিয়া, যুগ যুগ ধৰি পুৰুষৰ অবিবেচনা আৰু মইমতালিত অতিষ্ঠ হোৱা আজিৰ পৃথিবীৰ নাৰী। ইতিভেনৰ প্ৰতিক্ৰিয়াতে প্ৰকাশি উঠিছে ইতিভেনৰ নিজৰ ব্যক্তিত্ব। ☐

মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰ বিচিত্ৰ মানৱ চৰিত্ৰৰ এক অভিনৱ সৃষ্টি

অৰুণা গগৈ

'ৰূপালীম' নাটকখনৰ পাতনিত নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই উল্লেখ কৰিছে যে ৰূপালীমত "আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পোৱা হৈছে......... যদি কোনো বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ আদৰ্শ চৰিত্ৰ হৈছে তেন্তে সি আপোনা আপুনিয়ে হৈছে বা হৈয়ে আছে।"

নাটকত বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা নুই কৰিব নোৱাৰি। চৰিত্ৰাংকন , কাহিনী আৰু সংলাপ– এই তিনিটাৰ ভিতৰত কোনটোৰ প্ৰয়োজন বেছি এই লৈ বিতৰ্কৰ অৱতাৰণা হ'ব পাৰে। কিন্তু এখন ভাল নাটকত চৰিত্ৰ, কাহিনী আৰু সংলাপৰ সমন্বয় নিতান্তই প্ৰয়োজনীয়। আগৰৱালা কেওখন নাটক যদি আমি পৰ্যালোচনা কৰিবলৈ যাওঁ, তেতিয়া দেখিবলৈ পাওঁ যে কেৱল বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাই নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য নাছিল। বৰঞ্চ আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰতিহে তেওঁ আগ্ৰহান্বিত আছিল বুলি ন দি ক'ব পাৰি।

আগৰৱালাৰ 'শোণিতকুৱৰী'ৰ বাদে বাকী কেওখন নাটকতে ইউৰোপীয় নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ দেখিবলৈ পোৱা যায়। তাৰ ভিতৰত 'ৰূপালীম' বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। এই নাটকখনৰ পৰিকল্পনাত মৰিচ মেটাৰলিংকৰ 'মোন্নাভানাৰ' (Monnavana) প্ৰভাৱ পৰা পৰিলক্ষিত হয়। নাট্যকাৰে নিজেই পাতনিত মোন্নাভানাৰ ক্ষীণ প্ৰভাৱ পৰিছে বুলি স্বীকাৰ কৰি উল্লেখ কৰিছে, "মেটাৰলিংক আৰু মোনভেনাৰ(Monnavana)ছাঁ পৰো কি নপৰোকৈ অলপ আহি ৰূপালীম নাটকত দেখা দিছে যদিও সি অজ্ঞাতভাৱেহে– লিখকৰ মনৰ খোঁটালিত বহু দিনৰ আগতে সোমাই থকা মোনভেনাই এতিয়াও আছো বুলি সঁহাৰি দিছে মাথোন।"

'মোন্নাভানাৰ' কাহিনীটো চমুকৈ এনেধৰণৰ— শত্ৰুসৈন্যৰদ্বাৰা পিচা নামৰ চহৰখন অৱৰোধ হৈ থকাৰ ফলত চহৰখনত দুৰ্ভিক্ষই দেখা দিয়ে। চহৰখন সম্পূৰ্ণৰূপে ধ্বংস হোৱাৰপৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ মোন্নাভানাই আক্ৰমণকাৰী সৈন্যৰ সেনাধ্যক্ষ প্ৰিঞ্জীভাল্লেৰ ওচৰত নিজৰ দেহ বিক্ৰী কৰিবলৈ সম্মত হয়। কিন্তু আশ্চৰ্যজনকভাৱে মোন্নাভানাই প্ৰিঞ্জীভাল্লেৰ এটা পৰিৱৰ্তন দেখিবলৈ পায়। প্ৰিঞ্জীভাল্লে তাইক তাইৰ সেই প্ৰতিজ্ঞা ৰক্ষা কৰাৰপৰা মুক্তি দিব বিচাৰে। বিশ্বাসঘাটক বুলি প্ৰিঞ্জীভাল্লেক

যেতিয়া বন্দী কৰিব খোজা হয় তেতিয়া মোন্নাভানাই তেওঁক তাইৰ ঘৰলৈ লৈ আহে। ইতিমধ্যে তাইৰ গিৰীয়েকে বহুত কিবা কিবি ভাবিবলৈ ধৰে। কিন্তু তাই কয় যে তাই প্ৰলুব্ধ কৰা হোৱা নাই। প্ৰিঞ্জীভাল্লেক যেতি য়া শাৰীৰিক শাস্তি দিয়া হ'ব বুলি ভয় দেখুওৱা হয় তেতেয়া মোন্নাভানাই সাহসেৰে মিছা মাতে।

'মোন্নাভানা' নাটকখন পঢ়িলে এনে ভাব হয় যেন মোন্নাভানাই সেনাধ্যক্ষজনক বন্দী অৱস্থাৰপৰা মুক্ত কৰি তেওঁৰ লগত গুচি যাব। আপাত দৃষ্টিত মোন্নাভানাৰ কাহিনীটোৰ লগত 'ৰূপালীম'ৰ কাহিনীভাগৰ সাদৃশ্য আছে।

প্ৰেম আৰু প্ৰতিহিংসাৰ আধাৰত 'ৰূপালীম' নাটকখনত কাহিনীভাগ নিৰ্মিত হৈছে। সাহিত্যত এনেকুৱা কথাবস্তু বিৰল বুলি ক'ব নোৱাৰি; কিন্তু তাৰ তুলনাত মণিমুগ্ধ, ইতিভেন, ৰূপালীম,মায়াব', জুনাফা আদি চৰিত্ৰসমূহ কম বেছি পৰিমাণে অগতানুগতিক। চৰিত্ৰৰ মানসিকতাৰ বৈপৰীত্য, এই বৈপৰীত্যৰ বাবে দ্বন্দ্ব, সংঘাতৰ তীব্ৰতা আদিৰে 'ৰূপালীম' নাটকৰ কাহিনী প্ৰস্তুন অতি সফল।

'ৰূপালীম' নাটকৰ কাহিনী যিদৰে সুদৃঢ়, চৰিত্ৰ সেইদৰে বিভিন্ন আৰু বিচিত্ৰ মানৱীয় অনুভূতিৰে বৈচিত্ৰ্যময় আৰু গতিশীল। নাটকখনত প্ৰধানভাৱে তিনিটা শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰই মানুহৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰিছে। এটা শ্ৰেণীৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে তথাকথিত সহজ-সৰল দুৰ্বল শ্ৰেণীৰ মানুহৰ জীৱন কাহিনী। এই শ্ৰেণীটোত আছে মায়াব', জুনাফা আৰু ৰূপালীম। দ্বিতীয় শ্ৰেণীটোত আছে ৰুকমী ৰজা, ৰেণথিয়াং আৰু মণিমুগ্ধৰ দৰে ভোগবিলাসত মতলীয়া শাসকীয় শ্ৰেণীটো। তৃতীয় শ্ৰেণীত সোমাই আছে ইতিভেন আৰু ৰুকমী ডেকা ৰিমুৰ চৰিত্ৰ।

নাটকখনৰ সবাতোকৈ বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ মণিমুগ্ধ মানুহৰ মনস্তত্ত্বৰ এক সুন্দৰ বিশ্লেষণ। মণিমুদ্ধৰ চৰিত্ৰ সমাজৰ দানৱীয় শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতিনিধি চৰিত্ৰ। ভোগ আৰু বিলাসত মতলীয়া ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক ৰাজশক্তিৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগীৰেই চৰিত্ৰৰূপ মণিমুগ্ধ। এই শ্ৰেণীৰ লোকসকলে ৰাজকীয় ক্ষমতা আৰু শক্তি প্ৰজাৰ সুখ-শান্তিৰ বাবে প্ৰয়োগ কৰাতকৈ নিজৰ ভোগ-বিলাসতহে প্ৰয়োগ কৰে।

'ৰূপালীম'ৰ পাতনিত যোগেশ দাসে কৈছে"মণিমুগ্ধৰ অভিজ্ঞতা অসমীয়া সাহিত্যত ভালেখিনি নতুন। চৰিত্ৰ সৃষ্টি হিচাপে ই অনন্যসাধাৰণ।" প্ৰকৃততে কাৰ্য আৰু অনুভূতিৰ মাজৰ দ্বন্দ্ব এই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰটো এটা অতি জটিল চৰিত্ৰ। মণিমুগ্ধ প্ৰকৃততে এজন অতি কামুক, সুন্দৰ নাৰীদেহৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ থকা প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি নে বিবেকৰদ্বাৰা পৰিচালিত এজন সুন্দৰৰ পূজাৰী এই কথা বিচাৰ কৰি চোৱাৰ অৱকাশ আছে। মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰটো ভালদৰে পৰ্যবেক্ষণ কৰিলে তেওঁক বিবেকৰদ্বাৰা পৰিচালিত এজন সুন্দৰৰ পূজাৰী যেনহে

লাগে। এই দুটা বিপৰীতধৰ্মী আচৰণে মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰটো অতি বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তুলিছে। তেওঁ এহাতে নিষ্ঠুৰ আৰু আনহাতে সুন্দৰৰ পূজাৰী। এনেধৰণৰ আচৰিত সংযোগ বিশ্ব-সাহিত্যৰ ইতিহাসত পোৱা যায়। ৰোমৰ সম্ৰাট নিৰোৰ মাজতো এনে দুই এটা চৰিত্ৰৰ প্ৰকাশ ঘটিছিল। নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ লগত সংগতি ৰাখি মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰটো অংকন কৰা যেন পৰিলক্ষিত হয়।

দৰাচলতে মণিমুগ্ধ তথাকথিত ৰাজকীয় মানসিকতাৰ প্ৰতিভূ। নাটকখনত দ্বিতীয় অংকতে ৰজাৰ অহংকাৰ আৰু ভোগবিলাসী মনৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। ৰূপালীমক দেখি তেওঁ কৈছে, " অৱশ্যে, অৱশ্যে এই মুকুতা যদিও শামুকৰ পেটত উপজিছে ইয়াত ইয়াৰ ঠাই নহয়। ই ৰাজকাৰেঙৰহে উপযোগী। এই ৰূপহী জনী কোন?" (২য় অংক)

মণিমুগ্ধ ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্যৰদ্বাৰা আকৃষ্ট হৈছে যদিও সেই আকৰ্ষণৰ অন্তৰালত কেৱল আছিল দেহজ কামনা। গতিকে এই আকৰ্ষণ সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি থকা আকৰ্ষণ নোহোৱাটোৱেই স্বাভাৱিক। দেশৰ সকলো সুন্দৰ বস্তুৱেই ৰজাৰ ভোগৰ সামগ্ৰী— এয়ে মণিমুগ্ধৰ ধাৰণা। ৰূপালীম সুন্দৰী, গতিকে মণিমুগ্ধৰ বাবে ৰূপালীম তেওঁৰ ভোগৰ আহিলা। তেওঁ যিহেতু ৰজা, গতিকে সকলো সুন্দৰ বস্তুৱেই তেওঁৰ। সেইবাবেই মণিমুগ্ধই ভোগৰ বাবেই ৰূপালীমক বিচাৰিলে। মণিমুগ্ধই জুনাফাক কৈছে— " তাইৰ ৰূপলৈ চাই তাই তোমাৰ জুপুৰিৰ কাৰণে নহয়, তাইৰ ৰূপৰ জেউতি আঢ্যৱস্তুসকলৰ জোনাকী কাৰেঙৰ ভিতৰতহে দুগুণে চৰিব।" (২য় অংক) এই কথাষাৰে নাৰী যেন কেৱল পুৰুষৰ উপভোগৰহে আহিলা এনে মনোভাব ব্যক্ত কৰিছে। মণিমুগ্ধ ৰূপালীমক পাবৰ বাবে উদ্বাউল হৈ পৰিছে। ৰূপালীমক পাবৰ বাবে মণিমুগ্ধই জুনাফাৰ জুপুৰিটো কাৰেং ঘৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি, লগতে ৰূপালীমৰ শৰীৰৰ জোখেৰে সোণ দিবলৈও নিজকে প্ৰস্তুত কৰিছে। তেওঁ জুনাফাক কৈছে— "তুমি ৰূপহীক মোক সমৰ্পণ কৰা। তাৰ সলনি তোমাৰ এই জুপুৰিৰ সলনি কাৰেং যেন ঘৰবাৰী আৰু সুন্দৰীৰ সলনি তাইৰ শৰীৰৰ জোখৰ সোণ।" (২য় অংক) ভোগমত্ত ৰজা মণিমুগ্ধৰ কাৰেঙৰ কোঠাটো সুৱৰ্ণময় ব্ৰহ্মদেশীয় কাৰুকাৰ্য খটোৱা আৰু গোটেই কোঠাটো সোণৰ পাতেৰে ছটা। সোণৰ ওপৰত ৰঙা-নীলা -কমলা নানান পাথৰ আৰু মণি-মুকুতাৰ বাঘৰখটোৱা। এনে বিলাসী পৰিৱেশত জীৱন কটোৱা মণিমুগ্ধৰ মানসিকতা ব্যক্তিকেন্দ্ৰিকতাৰে নীচ হ'বলৈ যেন বাধ্য। এনে নীচতাৰ আভাস মণিমুগ্ধৰ নিজৰ মুখৰ কথাতে পোৱা যায়। ৰূপালীমৰ ৰূপে মণিমুগ্ধক অতি চঞ্চল কৰি তুলিছে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক কৈছে— "মানুহ! নহয়— তোমাৰ ৰূপে আৰু মোক মানুহ কৰি থোৱা নাই। মই এটা অদম্য বাসনা। মই তোমাৰ ৰূপৰ, তোমাৰ

সৌন্দৰ্য্যৰ এটা ৰূপ ধৰা পিয়াহ'। মই তোমাৰ সুন্দৰ অবয়বৰ অন্তৰালত থকা সুশুভ্ৰ আতমালৈ হোৱা এটা চিৰদিনীয়া হাবিলাষ ৰূপালীম! তুমি মোক ঘিণ কৰিছা! কিন্তু মই তোমাক ভাল পাওঁ। অতিকৈয়ে ভাল পাওঁ। তোমাৰ কাৰণে মই বহুত তললৈ নামি গ'লো— মানুহৰ শাৰীৰপৰা হিংস্ৰ পশুৰ শাৰীলৈ তোমাক পাবলৈ।" (৪ৰ্থ অংক)

আগতেই উল্লেখ কৰা হৈছে 'ৰূপালীম' নাটকৰ মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰটো সবাতোকৈ বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰটোৱে যদি এঠাইত স্থূল মানসিকতাৰ পৰিচয় দিছে, আন এঠাইত আকৌ সুন্দৰৰ সাধকৰূপেই মূৰ্তমান হৈ উঠিছে। নাটকৰ দ্বিতীয় অংকত এই চৰিত্ৰটো লালসাৰ বশৱৰ্তী হৈ ৰূপালীমৰ ৰূপ উপভোগৰ বাবে ৰূপালীমক অপহৰণ কৰিছে; কিন্তু কামনাত অন্ধ হৈ ৰূপালীমক বলৎকাৰ কৰা নাই। বৰং পূজাৰীয়ে মাটিৰ গোঁসানীক বোধন কৰাৰ দৰে মণিমুগ্ধইও ৰূপালীমৰ ওচৰত প্ৰেম-মন্ত্ৰ মাতিছে— "ৰূপালীম। তুমি ৰূপ-সাগৰৰ মণি জীৱন্ধৰি। ৰূপ-সাগৰৰ দিক্‌শূন্য প্ৰসাৰত তুমি প্ৰণয়ৰ ধ্ৰুৱজ্যোতি। তোমাকে উদ্দেশ্যি— তোমাকে ধিয়াই মোৰ হিয়াই তোমাক বিচাৰি আহিছে। তুমি মায়া-মৰীচিকাৰ দৰে কিয় আঁতৰি আঁতৰি যাব ধৰিছা? ৰূপালীম! তোমাৰ বুকুৰ থলত মোক ঠাই দিয়া। মোক জীৱলৈ এটুপি মৌ দিয়া। পিবলৈ এটুপি মৰম দিয়া।" (৪ৰ্থ অংক)

মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেঙত ৰূপালীমৰ ওচৰত মণিমুগ্ধ যেন এজন শক্তিশালী, নিষ্ঠুৰ, অহংকাৰী, ভোগ-বিলাসী ৰজাৰপৰা এজন প্ৰকৃত প্ৰেমিকলৈ উত্তৰণ ঘটিছে। এজন যুৱকে যেন হৃদয়ত এসাগৰ মৰম, ভালপোৱা আৰু আশা লৈ এগৰাকী সুন্দৰী যুৱতীৰ ওচৰত আত্মনিৱেদন কৰিছে।

কিন্তু সেই একেজন মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ওচৰত আকৌ যি আচৰণ কৰিছে তাৰ পৰা বোধগম্য হয় যে মণিমুগ্ধৰ অন্তৰ কেৱল বিশুদ্ধ প্ৰেমেৰে পৰিপূৰ্ণ নহয়; কাৰণ ৰূপালীমৰপৰা কোনো সঁহাৰি নেপাই মণিমুগ্ধই আহত সিংহৰ দৰে আস্ফালন কৰিছে- "ৰূপালীম! তোমাৰ এই পঙ্কজ কান্তিৰ সুন্দৰ দেহাত এতিয়াই মোৰ কামনাৰ ৰঙা গোলাপ-গুৰি সানি দিব পাৰো। তোমাৰ সোণ সেন্দুৰীয়া কপালত মোৰ তপত নিশাহ বোৱাব পাৰো..... তোমাৰ লৱণু কোমল বুকুৰ পৰশত ৰোমাঞ্চিত হৈ কামনাৰ সকলো পিয়াহ গুচাব পাৰো হেলাৰঙে— অনায়াসে।" (৪ৰ্থ অংক)

ৰূপালীমে মণিমুগ্ধৰ কথা বুজিব পৰা নাছিল। ৰূপালীমে কৈছিল, "তোমাৰ কথা মই বুজিব নোৱাৰোঁ। তোমালৈ মোৰ ভয় লাগিছে। মোক ঘৰলৈ —" তেতিয়া মণিমুগ্ধই হাঁহি, কিন্তু কৰ্কশভাৱে কৈছে, "মোৰ কথাৰ মানে হৈছে— তুমি মোৰ হাতৰ মুঠিত। মই তোমাক যি ইচ্ছা তাকে কৰিব পাৰোঁ।

'যি ইচ্ছা'– অর্থাৎ মণিমুগ্ধ এজন প্রেমিকৰপৰা পুনৰ প্ৰান্তদেশীয় এজন শক্তিশালী অহংকাৰী ৰজালৈ পৰিৱৰ্তিত হৈছিল। মণিমুগ্ধই এগিলাচ মদ বাকি খাবলৈ লয় আৰু মদ খোৱা শেষ কৰি ৰূপালীমৰ কাষলৈ এখোজ দুখোজকৈ আগবাঢ়ি আহি ৰূপালীমক ক'বলৈ ধৰে—"ৰূপালীম! তোমাৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে মণিমুগ্ধই একো নকৰে। ৰূপালীম! আহা। তুমি এই শয্যাত বহাহি আৰু মই তোমাৰ চৰণৰ তলত বহি মোৰ অন্তৰৰ কথা কওঁ। মোৰ হিয়াৰ তলিৰ সকলো উবুৰিয়াই তোমাৰ আগত নিবেদন কৰো। তেতিয়া তুমি বুজিবা, সমিধান নিদিয়াকৈ কেনেকৈ থাকিব পাৰিবা। ৰূপালীম! আহা আহা....।" (৪ৰ্থ অংক) মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ওচৰ চাপি হাতত ধৰো ধৰো কৰোঁতেই ৰূপালীমে 'নিৰুপায় অসহায়' হৈ এটা চিঞৰ মাৰি — মায়াব' মায়াব'বুলি মুকলি খিৰিকীখনেদি আগ-পাছ নুগুনি জাঁপ মাৰি দিয়ে। অৱশ্যে ৰূপালীমে জাঁপ মাৰি আঁতৰি নোযোৱা হ'লে মণিমুগ্ধক সেই মুহূৰ্তত আমি কি ৰূপত পালোহেঁতেন সেয়া এক লক্ষণীয় বিষয়।

ৰুকমী ৰাজভগ্নী ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা। সেয়ে, ইতিভেনক তেওঁ ভাল পায়। এই কথা মণিমুগ্ধই অকপটে ইতিভেনৰ আগত স্বীকাৰো কৰিছে- "ময়ো তোমাক বৰ ভাল পাওঁ।"

ভোগৰ পিপাসাই মানুহক অন্ধ কৰে। মণিমুগ্ধও অন্ধ। সেই অন্ধতাৰ বাবে মণিমুগ্ধই নিজৰ প্ৰেয়সী তথা বাগ্‌দত্তা ইতিভেনৰ আগত চৰম সংকীৰ্ণতা আৰু নীচতা প্ৰকাশ কৰি কৈছে– "নহয়– ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক। তোমাক মই ভাল পাওঁ।" (৪ৰ্থ অংক) ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক ভোগবিলাসী মানসিকতাৰ বাবেই মণিমুগ্ধই অন্তৰত ইতিভেনৰ প্ৰতি ভালপোৱা ভাব ৰাখিও ৰূপালীমৰ দৈহিক সৌন্দৰ্য উপভোগৰ লালসাত মত্ত হৈছে আৰু সেই মত্ততাৰ মাত্ৰাধিক্য ইমানেই ঘটিছে যে নিজৰ প্ৰেয়সীৰ আগত নিজৰ ঘৃণনীয় চঞ্চলতা প্ৰকাশ কৰিবলৈও কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। এনেদৰে এডাল চুলিক দুফাল কৰিকোৱা কথাইও মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰটোৰ বিচিত্ৰতা দাঙি ধৰে। নাটকখনৰ চতুৰ্থ অংকত ৰূপালীমে যেতিয়া মণিমুগ্ধক কৈছিল যে মায়ব'ই তেওঁৰ জীৱন জুৰি আছে তেতিয়া মণিমুগ্ধ ক্ষুব্ধ হৈ হতাশ প্ৰেমিকৰ দৰে এখোজ দুখোজকৈ আহি শয্যাত বহি ৰূপালীমক প্ৰশ্ন কৰিছিল—

মণিমুগ্ধ ঃ মায়াব'ক তুমি বৰ ভাল পোৱা ?
ৰূপালীম ঃ (একে উশাহতে) পাওঁ।
মণিমুগ্ধ ঃ কিমান?
ৰূপালীম ঃ মই ক'ব নোৱাৰো। খুব ভাল পাওঁ। গছত যিমান ফুল আছে,

ডালত যিমান পাত আছে, নৈত যিমান পানী আছে, শূইনত যিমান বতাহ আছে, নিশাৰ আকাশত সিমান তৰা আছে— তিমান।

ৰূপালীমৰপৰা এনে স্পষ্ট উত্তৰ শুনি মণিমুগ্ধই আত্মসম্বৰণ কৰি আকৌ এঢোক মদ খায় আৰু কয় —"মই এটা অদম্য বাসনা।"

ঠিক এনেধৰণৰ এক পৰিস্থিতি মেটাৰলিংকৰ 'মোন্নাভানা'তো দেখিবলৈ পোৱা যায়। প্ৰিঞ্জীভাল্লেৰ টম্বুত প্ৰিঞ্জীভাল্লে আৰু ভানা অকলশৰে আছে। প্ৰিঞ্জীভাল্লেই ভানাক তেনেই ওচৰতে পাইছে। অৰ্থাৎ 'হাতৰ মুঠিতে'। কিন্তু প্ৰিঞ্জীভাল্লেৰ মনত যেন ক্ষুধা জাগি উঠা নাই। তেওঁ নিতান্ত সাধাৰণভাৱেই আচৰণ কৰিছে। ড° মহেন্দ্ৰ বৰাই 'প্ৰকাশ' নামৰ আলোচনীখনত লিখা 'মোন্নাভানা আৰু ৰূপালীম' নামৰ প্ৰবন্ধটিত মন্তব্য কৰিছে যে, "নিৰ্ভেজাল প্ৰেমৰ স্নিগ্ধ পোহৰত তেওঁৰ ভিতৰৰ পশু প্ৰবৃত্তি শুই পৰিছে।" অৱশ্যে এইখিনিতে এটা প্ৰশ্নৰ অৱতাৰণা নোহোৱাকৈ নেথাকে। সেয়া হ'ল— প্ৰেমৰ সৈতে যৌনক্ষুধাৰ কোনো সম্পৰ্ক আছে নে নাই। আচলতে প্ৰেমৰ সৈতে যৌন ক্ষুধাৰ সম্পৰ্ক ভিন্ন স্তৰত ভিন্ন ধৰণৰ হ'ব পাৰে। অৰ্থাৎ নিশ্চিতভাৱে ক'ব পাৰি যে মানুহৰ অন্তৰৰ প্ৰেম ভালপোৱা যৌন ক্ষুধাৰে সম্পৰ্কিত হৈ ভিন্ন স্তৰত ভিন্ন ধৰণৰ ৰূপ ল'ব পাৰে। অৰ্থাৎ এইটো ক'ব পাৰি যে মানুহৰ অন্তৰৰ প্ৰেম-ভালপোৱা যৌন ক্ষুধাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। কিন্তু প্ৰিঞ্জীভাল্লেই ভানাক অকলশৰে পাইও মণিমুগ্ধই কোৱাৰ দৰে "তুমি মোৰ হাতৰ মুঠিত। মই তোমাক যি ইচ্ছা তাকে কৰিব পাৰো" বুলি কোৱা নাই।

মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক সোধাৰ দৰে প্ৰিঞ্জীভাল্লেইও ভানাক প্ৰশ্ন কৰিছিল—

Prinzivalle (seeking her hand) ঃ You do not love him Vanna.

Vanna : Whoue?

Pringivalle: Guido.

Vanna : (Withrawing her hand) Do not take my hand.I cannot give it to you. I see I must make myself clear to you ____ I love guido less strange than the one you imagine you feel; but mine,at least, is steadier, calmer, more faithful and more sure. That is the love that fortune has Given me.

I accepted it with my eyes open; I shall have no other; and it anyone breaks if that one will not be I.

প্ৰিঞ্জীভাল্লেৰ মনত ভানাৰ প্ৰতি যদিওবা কামনা জাগি উঠিছিল ভানাৰ কথাখিনিয়ে তেওঁক সংযত কৰি তোলে। মণিমুগ্ধ আৰু প্ৰিঞ্জীভাল্লে একেখন শালতে গঢ়া দুটা চৰিত্ৰ যেন লাগিলেও দুয়োটা চৰিত্ৰৰ মাজত যথেষ্ট প্ৰাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয়।

নাটকীয় চৰিত্ৰ হিচাপে নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ মণিমুগ্ধ অধিক বৈচিত্ৰ্যময় চৰিত্ৰ। মণিমুগ্ধৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব নাট্যকাৰে অতি বিচক্ষণতাৰে দাঙি ধৰিছে। দ্বন্দ্ব নেথাকিলে চৰিত্ৰ শক্তিশালী হৈ নুঠে। মণিমুগ্ধই এহাতে ৰূপালীমৰ ৰূপ সৌন্দৰ্য পাণ কৰিবলৈ উদ্বাউল হৈ পৰিছে আৰু আনহাতে তেওঁ ইতিভেনকো ভাল পায়। মণিমুগ্ধ ৰুচিসম্পন্নতা নথকা চৰিত্ৰও নহয়। তেওঁৰ ৰুচিবোধ স্বীকাৰ কৰিব লগা। কিন্তু ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্যই তেওঁৰ আদিম বাসনা তীব্ৰভাৱে জগাই তুলিছে। মণিমুগ্ধৰ মতে দেহৰ সৌন্দৰ্য্য উপভোগ কৰা আৰু হৃদয়ৰ ভালপোৱাৰ মাজত প্ৰাৰ্থক্য আছে। ইয়াৰ আভাস চতুৰ্থ অংকত মণিমুগ্ধ আৰু ইতিভেনৰ মাজত হোৱা কথোপকথনৰ জৰিয়তে পাওঁ—

ইতিভেন ঃ তেন্তে আৰু তুমি ৰূপালীমৰ কথা নক'বা। তাইক আৰু ইয়ালৈ নানিবা।

মণিমুগ্ধ ঃ কিন্তু ৰূপালীমৰ ৰূপ— ৰূপালীম সুন্দৰী।

ইতিভেন ঃ তুমি তুমি— তুমি ৰূপালীমক ইয়ালৈ আনিব নোৱাৰা।

মণিমুগ্ধ ঃ নহয়— ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক। তোমাক মই ভাল পাওঁ।

মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰটোৰ এইটোৱেই দ্বৈতৰূপ। তাৰ তুলনাত প্ৰিঞ্জীভাল্লেৰ চৰিত্ৰ পোনপটীয়া; কোনো দ্বন্দ্ব নাই। কাৰণ আগৰপৰাই তেওঁ ভানাৰ প্ৰেমত বন্দী।

নাটকখনৰ চতুৰ্থ অংকত মণিমুগ্ধৰ মাজত এক উত্তৰণমুখী সুকীয়া ব্যক্তিত্ব পৰিলক্ষিত হয় আৰু ষষ্ঠ অংকত সেই ব্যক্তিত্বই পূৰ্ণ বিকশিত ৰূপত ধৰা দিয়ে। এই অংকত বিবেকৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত মণিমুগ্ধৰ শিল্পীসত্তা জাগ্ৰত হৈ উঠিছে। ৰূপালীমে নিজৰ প্ৰেমিক মায়াৱ'ক পিতৃ জুনাফা আৰু ৰূকমী জাতিক ৰক্ষা কৰিবলৈ অৱশেষত নাৰী জীৱনৰ চূড়ান্ত মূল্য দান কৰিবলৈ নিজকে প্ৰস্তুত কৰিছে—

মণিমুগ্ধ ঃ বুজিছা? যদি এই শৰীৰ মোক দান কৰা তেতিয়াহ'লে তোমাৰ মায়াব'ক এৰি দিম—

ৰূপালীম ঃ সঁচাকৈয়ে— সঁচাকৈয়ে এৰি দিবা। মোৰ বুঢ়া আপুকো?

মণিমুগ্ধ ঃ সকলোকে— তোমাৰ দেশৰ সকলো মানুহকে।
ৰূপালীম ঃ তেন্তে তাকে কৰা তাকে কৰা। তুমি মোক যি কৰিবলৈ কোৱা মই তাকে কৰিম। মই তাকে কৰিম। সিহঁতক এৰি দিয়া। সিহঁতক এতিয়াই এৰি দিয়া।

ৰূপালীমৰ কথামতেই মণিমুগ্ধই বন্দীসকলক মুক্তি দিছে। মণিমুগ্ধই ইতিভেনলৈ কটাক্ষ কৰি বন্দীসকলক কৈছে— "ৰূপালীমে তোমালোকৰ মুক্তিৰ সলনি মোক নিজৰ দেহ উপহাৰ দিছে।" (৬ষ্ঠ অংক)।

এই ষষ্ঠ অংকত ৰূপালীমৰ সৰল আত্মত্যাগৰ মহিমাত মণিমুগ্ধৰ শিল্পীহৃদয় পোহৰৰ বাবে উন্মুখ হৈ পৰিছে। এই অংকত নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ মানসিক পৰিবৰ্তনক মনোগ্ৰাহীৰূপে দেখুৱাবলৈ প্ৰতীকৰ সহায় লৈছে। মণিমুগ্ধৰূপী বিহ্বৰ গাৰ পৰা শুংবোৰ সৰি সি বিচিত্ৰ পখিলা হৈ পৰিছে। মণিমুগ্ধই উপলব্ধি কৰিব পাৰিছে যে প্ৰেমবিহীন দেহ উপভোগ কৰা আৰু মদিৰাবিহীন শূন্য পাত্ৰ চুম্বন কৰা একেই কথা। সেয়েহে লিগিৰীয়ে 'পোহৰ হ'ল' বুলি কোৱাৰ পিছত মণিমুগ্ধই অতি দাৰ্শনিকতাৰে উত্তৰ দিছে– "পোহৰ হ'ল— এৰা পোহৰ হ'ল।" লক্ষণীয়ভাৱে এই সংলাপটো যথেষ্ট প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাপূৰ্ণ। ইয়াত 'পোহৰ হ'ল' বুলি কোৱা সংলাপে মণিমুগ্ধৰ পশুপ্ৰবৃত্তিৰ পৰিৱৰ্তন হোৱাটোকে সূচাইছে।

এইটো অংকত ৰাতি, ৰাতিৰ আন্ধাৰ, পুৱতি নিশা, পুৱতি নিশাৰ কাহিলী পোহৰ আৰু চাকিয়ে নাট্যকাহিনীৰ পৰিণতি আৰু চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তনৰ ইংগিত বহন কৰিছে। মণিমুগ্ধই এজনী লিগিৰীক কৈছে- "লিগিৰী। থৈ দে সকলো যতনাই ইয়াতে .... সকলোবোৰ বন্তি নুমাই দে। ৰূপালীমৰ ৰূপেই মোৰ কোঠা জোনালিকৈ ৰাখিব......।" মানুহ চিৰন্তন পোহৰ প্ৰত্যাশী। মানুহে কেতিয়াবা আন্ধাৰকে পোহৰ বুলি ভুল কৰে। মণিমুগ্ধই নাৰীদেহৰ বাহ্যিক সৌন্দৰ্যকে উপভোগৰ সামগ্ৰী বুলি ভাবে। তেওঁ দৈহিক স্থূল ৰূপৰ উপাসক। কিন্তু নানান পৰিস্থিতি, নানান সংঘাতৰ মাজেদি নাট্যকাৰে মণিমুগ্ধক দৈহিক ৰূপৰপৰা আত্মিক সৌন্দৰ্যলৈ, স্থূলৰ উপাসকৰপৰা সূক্ষ্মৰ সাধকলৈ ৰূপান্তৰ কৰি গৈছে। মণিমুগ্ধৰ উল্লিখিত উক্তিৰ "সকলোবোৰ বন্তি নুমাই দে। ৰূপালীমৰ ৰূপেই মোৰ কোঠা জোনালীকৈ ৰাখিব" বোলা কথাষাৰ পাশ্চাত্য নাট্যতত্ত্ব অনুসৰি নাটকীয় পূৰ্বাভাস।

ষষ্ঠ অংকৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনা যিদৰে কাব্যিক আৰু গীতিময়, সেইদৰে প্ৰতীকী অৰ্থব্যঞ্জকো। পটভূমি মণিমুগ্ধৰ প্ৰসাদৰ এটা প্ৰকাণ্ড সুসজ্জিত কক্ষ। সময় নিশা। এইটো অংকতে মণিমুগ্ধৰ মনৰ মণিকোঠাত পোহৰ পৰি, আন্ধাৰ আঁতৰি গৈছে। কক্ষটোত গছাই গছাই শ শ প্ৰদীপ জ্বলোৱা হৈছে। মণিমুগ্ধৰ সাজ-পাৰৰ আভাস নাট্যকাৰে এনেদৰে দিছেযে, সেইদিনা মণিমুগ্ধই অতিকৈ শুভ্ৰ শুৱনি সাজপাৰ

পিন্ধি শয্যাত আৰামকৈ বহি ফটিকা খাব লাগিছে। গছাই গছাই শ শ প্ৰদীপৰ উজ্জ্বল পোহৰ আৰু মণিমুগ্ধৰ শুভ্ৰ শুৱনি সাজপাৰ -এই দুয়োটাই যেন মণিমুগ্ধৰ মোহমুক্তিৰ ইংগিতহে দাঙি ধৰিছে।

এই ষষ্ঠ অংকত মণিমুগ্ধৰ মুখত দিয়া সংলাপবোৰত মণিমুগ্ধৰ প্ৰণয়াবেগ তীব্ৰভাৱে প্ৰকাশ পোৱাৰ উপৰিও ই কাব্যিক সৌন্দৰ্যৰে মহীয়ান। এই সংলাপসমূহে নাটকখন কাব্যিক গুণধৰ্মী কৰি তুলিছে। ৰূপালীমৰ ৰূপ-সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিবলৈ উদ্যত হৈ মণিমুগ্ধই কৈছে– "বজোৱা মূৰ্চ্ছনা আৰু মূৰ্চ্ছনাৰ লগে লগে মোৰো ৰূপৰ পিয়াহ তাৰ ছন্দেৰে সমন্বয় ৰাখি বাঢ়ি বাঢ়ি তন্দ্ৰালোকৰ তাৰাগ্ৰামলৈ উঠি যাওক আৰু তাৰ স্বৰৰ দৰে তীব্ৰ হৈ পৰক, যাতে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সৌন্দৰ্যও মোৰ অনুভূতিত ধৰা পৰে। ৰূপালীমৰ ৰূপৰ সোৱাদৰ সূক্ষ্মতৰ মৌখিনি যাতে মোৰ ওঁঠে উপলব্ধি কৰিব পাৰে। যাতে মোৰ চুলিৰ আগে, ভৰিৰ আঙুলিৰ নখে,হাড়ৰ ভিতৰত থকা হিমজুৰেও ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পৰশত শিয়ৰি সুখ পায়। মোক লাগে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পূৰ্ণ উপভোগ— ৰূপালীম।"

ৰূপালীমৰ ৰূপ উপভোগ কৰিবৰ বাবে মণিমুগ্ধ উদ্যত হোৱাৰ সময়ত ৰূপালীম একেবাৰে বিবৰ্ণা হৈ থৰ থৰকৈ কঁপিবলৈ ধৰে। ৰূপালীমৰ চকুযোৰ একেবাৰে মৰা মানুহৰ দৰে থৰ হয়। ৰূপালীম পৰি যাবলৈ ধৰাত মণিমুগ্ধই থাপ মাৰি ধৰি শয্যাত বহুৱাই দি সতৃষ্ণ নয়নেৰে ৰূপালীমলৈ চাই মুগ্ধ হৈ থাকে। এবাৰ হাতখন আগবঢ়াই বুকুৰ কাপোৰখন উদঙাবলৈ আঙুলিৰে কাপোৰখন চুই হাত কোঁচাই আনে। কাৰণ ৰূপালীমৰ এই অসহায় অৱস্থাই মণিমুগ্ধৰ ৰূপতৃষ্ণাৰ জুই নিৰ্বাপিত কৰিলে। মণিমুগ্ধই পাছ হুহকি আহি আসনত বহি থুতৰিত হাত দি ভাবত বিভোৰ হ'ল। মঞ্চনিৰ্দেশনাত নাট্যকাৰে কৈছে– "এনেতে হঠাৎ জ্বলি থকা প্ৰদীপটো বতাহৰ ছাটিত নুমাই যায়। কেৱল আনটো খোটালিৰ পৰা অহা কোমল পোহৰে কোঠাটো আন্ধাৰ পোহৰুৱা কৰি থয়।"

লাহে লাহে যেন মণিমুগ্ধৰ মোহমুক্তি হোৱাৰ উপক্ৰম হয়। ৰূপালীমৰ সৰলতাসুলভ আত্মত্যাগৰ মহিমাৰ উজ্জ্বলতাই মণিমুগ্ধৰ পাশৱিক কামনাৰে আন্ধাৰ কৰি ৰখা মনৰ কোঠাটো পোহৰাই তুলিব খুজিছে। মণিমুগ্ধই তেওঁৰ মনৰ আন্ধাৰ কোঠাত এক উজ্জ্বল জ্যোতি অনুভৱ কৰিছে আৰু তেতিয়া বাহিৰৰ প্ৰদীপৰ পোহৰৰ কোনো প্ৰয়োজন নোহোৱা হৈ পৰিল। জ্বলি থকা প্ৰদীপটো বতাহৰ ছাটিত নুমাই গ'ল। এই হঠাৎ জ্বলি থকা প্ৰদীপটো নুমাই যোৱাৰ কথাষাৰে প্ৰকৃততে মণিমুগ্ধৰ দৃষ্টিৰ অন্তৰ্মুখিতাৰেই প্ৰতীকী অৰ্থ বহন কৰিছে। মণিমুগ্ধই গভীৰ হৈ দাৰ্শনিকতাৰে 'পোহৰ হ'ল- এৰা, পোহৰ হ'ল ' বুলি কোৱাৰ পিছত মঞ্চ নিৰ্দেশনাত নাট্যকাৰে কৈছে যে মণিমুগ্ধৰ কোঠাৰ বাহিৰৰপৰা খিৰিকীয়েদি

পুৱতিৰ প্ৰথম কিৰণ সোমাই আহিছিল। সেই পুব গগনৰ পোহৰৰ ফালে মণিমুগ্ধই মুখ কৰি ৰ লাগি চাই আছিল। আৰু এই পোহৰৰ ফালে চাই মণিমুগ্ধই এক বিমল আনন্দ অনুভৱ কৰিবলৈ ধৰে।

এই বিমল আনন্দ সূক্ষ্মৰ মাজেদিহে সম্ভৱ, স্থূলৰ মাজেদি নহয়। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ দৈহিক স্থূল ৰূপৰ মাজেদি তেওঁৰ বাসনা চৰিতাৰ্থ কৰিব বিচাৰিছিল। কিন্তু ৰূপালীমৰ স্থূল শৰীৰৰ সৌন্দৰ্যৰ সিপাৰে আত্মত্যাগ আৰু উদাৰতাৰ এক অনিৰ্বচনীয় সূক্ষ্ম সৌন্দৰ্য দেখিবলৈ পালে। এই সূক্ষ্ম সৌন্দৰ্যৰ উজ্জ্বলতাই মনৰ ভ্ৰান্তি আঁতৰাই পেলালে আৰু মনত বিমল আনন্দ অনুভৱ কৰিবলৈ ধৰিলে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমক কৈছে— "ৰূপালীম! ক্ষমা কৰিবা। যোৱা তুমি মুক্ত।"এইদৰে নাটকখনৰ বিভিন্ন অংকত বিভিন্ন পৰিস্থিতিত 'সাপে মোট সলোৱাৰ দৰে' মণিমুগ্ধইও স্বৰূপ সলনি কৰাত চৰিত্ৰটো আকৰ্ষণীয় হৈ পৰিছে।

ষষ্ঠ অংকৰ সামৰণি গীতটোও তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। মণিমুগ্ধৰ স্থূলৰপৰা সূক্ষ্মলৈ উত্তৰণ ঘটাৰ মূলতে হ'ল মণিমুগ্ধৰ সত্যৰ সন্ধান প্ৰাপ্তিৰ উপলব্ধি। এই উপলব্ধিয়েই তেওঁৰ উত্তৰণ ঘটাইছে। এই সত্যই হ'ল সৌন্দৰ্য, সৌন্দৰ্যই হ'ল জীৱনৰ লক্ষ্য। "জয় আলোকময় অনাদি অনন্ত প্ৰসাৰী বিশ্বজীৱন জ্যোতি" এই গীতটিৰ তাৎপৰ্যও সিয়ে। গীতটিত সত্য, সুন্দৰ আৰু চিৰজ্যোতিকেই প্ৰণতি জনোৱা হৈছে। এই ষষ্ঠ অংকতে মণিমুগ্ধক পশুত্বৰপৰা দেৱত্বলৈ, স্থূলৰপৰা সূক্ষ্মলৈ আৰু আন্ধাৰৰপৰা পোহৰলৈ নি সত্য আৰু সুন্দৰৰ কাষ চপাই দিয়া হ'ল। সত্য সনাতন চিৰ প্ৰশান্ত বিশ্বপতি বা বিশ্ব জীৱনজ্যোতিক যুক্তিৰে নহয়,- অনুভূতিৰে বিচাৰি পোৱাটোৱেই ৰহস্যবাদ (Mysticism)। মণিমুগ্ধই সেই জীৱনজ্যোতি অনুভূতিৰে বিচাৰি পাইছে। ৰহস্যবাদ মেটাৰলিঙ্কৰ নাটকৰ এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। সেই ক্ষেত্ৰত আগৰৱালা মেটাৰলিঙ্কৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈছে।

বিশ্ব-নাট্য-সাহিত্যত আৰু মঞ্চত যেতিয়াই যি নতুন ধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তন হৈছে তেতিয়াই সেই নতুন ধাৰাৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দিনৰেপৰা বৰ্তমানৰ অৰুণ শৰ্মা, শম্ভু গুপ্তা, অখিল চক্ৰৱৰ্তী, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, ৰত্ন ওজা, ঘন হাজৰিকা, প্ৰফুল্ল বৰা, হিমেন বৰঠাকুৰ, সুশীল গোস্বামী, আলি হাইদৰলৈকে সকলোৱে আমাৰ ৰঙ্গমঞ্চতো সেই নতুন ধাৰা প্ৰৱৰ্তন কৰিবলৈ প্ৰচেষ্টা চলাইছে। আগতেই উনুকিওৱা হৈছে যে 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকখন বাদ দি বাকী তিনিখন নাটক ৰচনা কৰোঁতে ইউৰোপৰ কোনো এগৰাকী নাট্যকাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাক অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছে। সেই অনুপ্ৰেৰণাকে সাৰোগত কৰি সম্পূৰ্ণ অসমীয়া পৰিৱেশত নাটক ৰচনা কৰি তেখেতৰ উজ্জ্বল নাট্যপ্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ দি থৈ গৈছে।

কাহিনী বিন্যাস, বৈচিত্র্যময় চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আৰু পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা নিঃসন্দেহে নাট্যকাৰ হিচাপে অন্যতম। মঞ্চ-নিৰ্দেশনা অসমীয়া নাট্য-জগতলৈ আগৰৱালাৰ অন্য এক উল্লেখযোগ্য অৱদান।

নাটকত চৰিত্ৰাংকনেই স্থায়ী আৰু মূল কথা। প্ৰখ্যাত নাট্য-সমালোক হাডচনেও নাটকীয় উপাদানসমূহৰ ভিতৰত চৰিত্ৰকে অধিক গুৰুত্ব দি কৈছে ঃ

"Characterisation is the really fundamental lasting element in the greatness of any dramatic work. নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই চৰিত্ৰৰ ওপৰত ইমানেই গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে যে 'ৰূপালীম' নাটকখনৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰই সমুজ্জ্বল হৈ উঠিছে। "মণিমুগ্ধৰ অভিজ্ঞতা অসমীয়া সাহিত্যত ভালেখিনি নতুন আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টি হিচাপে ই অনন্যসাধাৰণ।" পূৰ্বতে উনুকিওৱা যোগেশ দাসৰ কথাৰে এই প্ৰবন্ধটিৰ মোখনি মাৰি কওঁ, মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰ বিচিত্ৰ মানৱ চৰিত্ৰৰ এক অভিনৱ সৃষ্টি। ❒

‘লভিতা’ নাটকত অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰ আৰু শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ বাস্তৱিক ব্যৱহাৰ

ৰঞ্জন কলিতা

ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ কালোত্তীৰ্ণ সৃষ্টি ‘লভিতা’ নাটকত যিবোৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ অঙ্কন কৰা হৈছে সেই সকলো বিয়াল্লিছৰ স্বাধীনতা আন্দোলন আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ সময়ত অসমত সংঘটিত সঁচা ঘটনাৱলীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ‘লভিতা’ চৰিত্ৰৰ প্ৰথমচোৱাৰ বাবে সমল গ্ৰহণ কৰা হৈছে ১৯৪১ চনৰ শেহত তেজপুৰৰ ‘শালনি এয়াৰ ফিল্ড’ত হোৱা মৰ্মান্তিক ঘটনা এটাৰপৰা। তেজপুৰৰ ‘শালনি এয়াৰ ড্ৰম’ৰ লগা-লগি অসমীয়া গাঁও এখন সেই সময়ত মিলিটেৰীৰ সহায়ত নিষ্ঠুৰভাৱে উঠাই দিয়া হৈছিল। উঠাই দিয়াৰ সময়ত তাৰে এঘৰত, ভেটিৰপৰা আঁতৰি নাযাওঁ বুলি কেইবাগৰাকী তিৰোতাই গোৰ্খা চিপাহীৰ চঙীনৰ আগতো বুকু পাতি থিয় হৈছিল। বন্দুক-বৰটোপেৰে ভয় খুৱাই তেওঁলোকক আঁতৰ কৰিব নোৱাৰি শেহত জিলাৰ ডেপুটি কমিছনাৰে তাৰ কংগ্ৰেছৰ কৰ্তৃপক্ষৰদ্বাৰা তেওঁলোকক বুজনি দিয়াইহে আঁতৰাবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। অতি পৰিতাপৰ কথা যে বহুতো অসমীয়া গাভৰু নিগ্ৰো আৰু আন মিলিটেৰীৰ হাতত ধৰ্ষিতা হৈ পিছত সমাজত ঠাই নাপাই অ’লৈ-ত’লৈ গৈ যুদ্ধৰ কামত ভৰ্তি হোৱা ঘটনাও ঘটিছিল। এই বাস্তৱ ঘটনাৰ ভেটিতে এক কাল্পনিক আৰু নাটকীয় পৰিসমাপ্তি ঘটাই জ্যোতিপ্ৰসাদে ‘লভিতা’ নাটকখন ৰচনা কৰে।

জাতীয় চৰিত্ৰৰ বাস্তৱ ব্যৱহাৰ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিক্ষেত্ৰ তেজপুৰ চহৰৰ নিচেই কাষৰ গাঁও এখনত ঘটি যোৱা উক্ত ঘটনাটোকে কেৱল সাহিত্যৰ খাতিৰত নাট্যকাৰে ঠায়ে-ঠায়ে কলা প্ৰয়োগ আৰু সাহিত্যসুলভ নাটকীয় পৰিণতিৰ বাবেই কল্পনাৰ আশ্ৰয় লৈ লভিতাৰ ৰূপত দাণ্ডি ধৰিছে। বাস্তৱ পৃষ্ঠভূমি ‘শালনি এয়াৰ ড্ৰম’ৰ পৰিৱৰ্তে গোলাঘাটৰ ওচৰৰ ‘লহৰজান এয়াৰড্ৰম’ৰ ওচৰৰ ফুলগুৰি গাঁওখনক নাটকৰ পটভূমি হিচাপে অঙ্কন কৰা হৈছে। প্ৰকৃত ঘটনাটোত অৱশ্যে লভিতাৰ দৰে এজনী সাহসী গাভৰুৱে নহয়, কেইবাগৰাকীও তিৰোতাই গাঁও এৰি নাযাওঁ বুলি সমস্বৰে প্ৰতিবাদ কৰিছিল। তাকে নাট্যকাৰে ঢেকীয়াজুলি, গহপুৰ,বঢ়মপুৰ আদি ঠাইত ভোগেশ্বৰী-কনকলতাৰ লেখিয়া জাতীয় বীৰাঙ্গনাৰ স্বদেশপ্ৰেম আৰু সাহসিকতাত অনুপ্ৰাণিত হৈ একক আৰু অনন্য ৰূপত লভিতা

চৰিত্ৰৰ অঙ্কন কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাৰীৰ প্ৰতি এক বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী আছিল। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ আৰু স্বাধীনতা আন্দোলনৰ ভয়াবহ ঘটনাৰ পৰিণতিৰূপে গঢ় লৈ উঠা অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ দ্বন্দ্বমুখৰ অৱস্থাত ভোগেশ্বৰী, কনকলতাৰ দৰে অসমীয়া জাতীয় বীৰাঙ্গনাই পুৰুষসুলভ সাহস আৰু বীৰত্বৰে দেশৰ হকে বন্দুকৰ আগত থিয় হৈ প্ৰাণ বিসৰ্জন দিব পাৰিছিল। "বাস্তৱৰ অসমীয়া জাতীয় চেতনাৰ এনে জীৱনমুখী প্ৰেৰণাই জ্যোতিপ্ৰসাদকো সম্ভৱতঃ যথেষ্ট প্ৰেৰণা যোগাইছিল আৰু সেই প্ৰেৰণাৰেই চৰিত্ৰ ৰূপ লভিতা। সেয়ে ক'ব লাগিব যে 'লভিতা' কনকলতা ভোগেশ্বৰীৰ জীৱন-চেতনাৰ অনুপ্ৰেৰণাৰে সৃষ্টি হোৱা চৰিত্ৰ।"[১] সেইবাবেই হয়তো নাট্যকাৰে পাতনিত অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ বাস্তৱিক ব্যৱহাৰৰ প্ৰয়াস কৰা বুলি উল্লেখ কৰিছে।

অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ স্বকীয়তা ৰক্ষা কৰি থলুৱা সংস্কৃতিক বিশ্বৰ দৰবাৰত সু-প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে জীৱনজোৰা সাংস্কৃতিক সংগ্ৰাম অব্যাহত ৰাখিছিল।সেই উদ্দেশ্যৰ ফলপ্ৰাপ্তিৰ বাবে তেওঁ অসমীয়া জাতীয় চেতনা উদ্ৰেক কৰা আৰু অসমীয়াৰ প্ৰাণত আত্মবিশ্বাসৰ ভাব সুদৃঢ় কৰাৰ প্ৰয়োজনবোধ কৰিছিল। অসমীয়া ডেকা-গাভৰুৰ মাজত সুপ্ত হৈ থকা প্ৰচুৰ সম্ভাৱনাৰ সম্ভেদো জ্যোতিপ্ৰসাদে পাইছিল। জয়মতীৰ ত্যাগ, মূলাগাভৰুৰ বীৰত্ব, লাচিতৰ আত্মবল আদিৰ কথা অসমৰ ইতিহাসে সদায় সোঁৱৰাই থাকে। কনকলতা-ভোগেশ্বৰীৰ স্বদেশপ্ৰেমৰ নিদৰ্শন জ্যোতিৰ চকুৰ আগত ভাহি থকা ঘটনা। এনে জাতীয় চৰিত্ৰৰ সমন্বয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে এনে এক অনন্যা অসমীয়া চৰিত্ৰৰ ৰূপ দিব বিচাৰিছিল, যিটো চৰিত্ৰই অসমীয়া ডেকা-গাভৰুৰ মনত আত্মবিশ্বাস বঢ়াই তুলি জাতীয় চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ কৰিব পাৰিব। 'লভিতা' বিশ্বশিল্পীৰ এই প্ৰয়াসৰে প্ৰকাশ বুলি ক'ব পাৰি। সত্যৰ প্ৰতি গভীৰ নিষ্ঠা আৰু অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে আপোচবিহীন সংগ্ৰাম লভিতাৰ জীৱনৰ লক্ষ্য। অসমীয়া সমাজত নাৰীৰ প্ৰতি যি পৰম্পৰাগত ধাৰণা আছিল, সেই ধাৰণা লভিতাই নস্যাৎ কৰিছে। একে আষাৰতে ক'বলৈ গ'লে অসমীয়াৰ মাজত আত্মবিশ্বাসৰ ভাব সুদৃঢ় কৰাৰ অভিপ্ৰায়েৰেই অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ স্বৰূপ উন্মোচন কৰি লভিতাৰ মাধ্যমেদি সামাজিক-সাংস্কৃতিক বিপ্লৱৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদে গভীৰ আস্থা স্থাপন কৰে।

ৰূপকোঁৱৰৰ মতে লভিতা আদৰ্শমূলক অসমীয়া ছোৱালী নহয়।"অসমীয়া সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালীৰনো চৰিত্ৰবল কেনে, আগেয়ে নোহোৱা-নোপজা ঘটনাৱলীৰ বানপানীত তাই কিমানদূৰ নিঃসহায়ৰ দৰে উটি গৈছে আৰু কিমানখিনিত

[১] ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতি মনীষা, ১৯৯৩, পৃষ্ঠা ১২৩

সেই অভাৱনীয় পৰিস্থিতিৰ সৈতে কি হিচাপে সৈমান নহৈ যুঁজ দিছে; কিমানখিনি নিজৰ আত্মবলৰ চিনাকি দি অৱস্থাক জিনি তাইৰ ভিতৰত লুকাই থকা অসমীয়া জাতিৰ চৰিত্ৰবলৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে, তাকেহে সেই সময়ৰ অসমত ঘটা নানা ঘটনাৱলীৰ মাজেদি ওলোৱা অসমীয়া সাধাৰণ ডেকা-ডেকেৰীৰ চৰিত্ৰবলৰ নিদৰ্শন পৰ্যবেক্ষণ কৰি নাট্যকাৰে লভিতাৰ যোগেদি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰিছে। বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱ আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ মাজেদি অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ বাস্তৱিক ব্যৱহাৰৰ এই নাটক পৰ্যালোচনাৰ দৰেই বুলি ক'লে ভুল ন'হব।"

জ্যোতিপ্ৰসাদে ক'বৰ দৰে লভিতা যিদৰে আদৰ্শমূলক চৰিত্ৰৰ অসমীয়া ছোৱালী নহয় সেইদৰে গাঁৱলীয়া হোজা ছোৱালী এজনীও নহয়। "গাঁৱলীয়া ছোৱালী এজনীৰ সুপ্ত শক্তি আৰু সম্ভাৱনা কিমানদূৰ থাকিব পাৰে তাকেহে সেই চৰিত্ৰত দেখুৱা হৈছে।"[২] যুদ্ধৰ সময়ত বহুতো অসমীয়া ছোৱালী নাৰ্চ হৈ নাইবা যুদ্ধৰ আন কামতো দেশ এৰি বিদেশলৈ যোৱা কথাও সকলোৱে জানে। সেই সময়ৰ অসমীয়া ছোৱালী হিচাপে লভিতায়ো পৰম্পৰাগত অসমীয়া নাৰীৰ বৃত্তৰ পৰিধি ভাঙি সৈন্য শিবিৰৰ নাৰ্চৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। লভিতা একেধাৰে স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ হকে প্ৰাণ বিসৰ্জন দিবলৈ কুণ্ঠাবোধ নকৰা অতি সাহসী ছোৱালী আৰু প্ৰাচীন মূল্যবোধৰ প্ৰতি সন্মান জনোৱা অথচ এক প্ৰগতিশীল সমাজৰ নব্য-চেতনাৰ বাৰ্তাবাহক চৰিত্ৰ হৈ দেখা দিছে।

ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰা হৈছে যে 'লভিতা' নাটকৰ বিষয়বস্তু অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ এক ভয়াৱহ অৱস্থা আৰু দ্বন্দ্বমুখৰ সময়ৰ পটভূমিৰপৰা গ্ৰহণ কৰি নাট্যকাৰে লভিতাৰ দৰে অনন্যা অসমীয়া নাৰী চৰিত্ৰৰ সুন্দৰ অঙ্কন কৰিছে। ৰূপকোঁৱৰে জয়মতীৰ ত্যাগ, কনকলতা-ভোগেশ্বৰীৰ স্বদেশপ্ৰেম, মূলাগাভৰুৰ বীৰত্ব, আনকি লাচিতৰ আত্মবল আদি জাতীৰ বীৰ-বীৰাঙ্গনাৰ সৌৰ্য-বীৰ্যৰে লভিতাক অসমীয়া 'জাতীয় চৰিত্ৰ'ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শেৱালী, ৰূপালীমতকৈ লভিতা বহু বেছি সাহসী, আত্মবিশ্বাসী আৰু তেজস্বী। তাই ইতিভেনৰ দৰে প্ৰতিশোধপৰায়ণা বা ঈৰ্ষাপৰায়ণাও নহয়। সমালোচকসকলে নাট্য জীৱনৰ আৰম্ভণিৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে এগৰাকী অনন্যা জাতীয় নাৰীৰ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰি আহিছিল আৰু সেই নাৰীগৰাকীয়ে পূৰ্ণতা লাভ কৰে 'লভিতা'ৰ মাধ্যমেদি। লভিতা একেধাৰে নব্য-চেতনা, নিৰ্ভিকতা, সহনশীলতা, আত্মসংযম, চৰিত্ৰবল আৰু ত্যাগৰ জ্বলন্ত শিখা। তাই নতুন যুগৰ নতুন চেতনাৰ বাৰ্তাবাহক। সাধাৰণ অসমীয়া ছোৱালীৰ দৰে লভিতাই পৰম্পৰাৰ

---

[২] ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত, ১৯৯৩, পৃষ্ঠা ৩২১

বৃত্তৰ মাজত আবদ্ধ হৈ থাকিব বিচৰা নাই। সমাজৰ অন্ধবিশ্বাস আৰু কুসংস্কাৰৰ বলিশালত জীৱন-যাপন কৰাতকৈ লভিতাৰ বাবে মৃত্যুয়েই ভাল। সাধাৰণ নাৰীমনৰ চিৰন্তন কোমলতাৰ বিপৰীতে চৰিত্ৰত পুৰুষসুলভ কঠিনতাহে বিদ্যমান। সেইকাৰণেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে লভিতা সাধাৰণ নাৰীমনৰ অধিকাৰী আদৰ্শমূলক অসমীয়া ছোৱালী নহয়। কিন্তু প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিত বাস্তৱ ঘটনাৰ পাকচক্ৰত আত্মসংযম, মানসিক দৃঢ়তা, চৰিত্ৰবল, নিষ্ঠা, সততা, ত্যাগ আৰু আত্মবলৰ সহায়ত লভিতা নিজে নিজেই আদৰ্শৰ প্ৰতিমূৰ্তি হৈ পৰিছে।

অসমীয়া সমাজৰ শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ 'লভিতা' কুৰি শতিকাৰ মাজভাগৰ অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ এক দাপোণ স্বৰূপ। এই নাট্য-দাপোণখনত অসমীয়াই নিজৰ স্বৰূপ চাই নিজৰ চৰিত্ৰৰ সবলতা-দুৰ্বলতা জানি ভৱিষ্যতৰ বাট ঠিক কৰি ল'বলৈ সুবিধা পাব বুলি নাট্যকাৰে আশা ৰাখি বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱ আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ পটভূমিত ৰচিত 'লভিতা' নাটকৰ ভিতৰত অসমীয়া সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ সুন্দৰভাৱে অঙ্কন কৰাৰ উপৰিও নাটকখনৰ নেপথ্যাতো এটি বিশেষ শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছে। গলছৱৰ্থিৰ নাটকৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা' নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰো কোনো ব্যক্তিবিশেষ নহয়; দৰাচলতে তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ সমাজৰ একো একোটা শ্ৰেণীহে।

অমানৱীয় নিষ্ঠুৰ শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ আশ্ৰয়হীন হৈ লভিতাই লহৰজান মৌজাৰ মৌজাদাৰৰ ঘৰত আশ্ৰয় ল'ব লগীয়া হয়। মৌজাদাৰৰ ঘৰৰ নিৰাশ্ৰয়া লভিতাই আশ্ৰয়ৰ লগতে মৌজাদাৰনীৰপৰা সততে শুনিবলগীয়া হৈছিল এনে বাক্যবাণ— "চুপ থাক বেটী। বেছি কথা ক'লে- বাঢ়নীৰে কোবাই দিম" (২য় অঙ্ক,২য় দৰ্শন)। এয়া তৎকালীন অসমীয়া সমাজৰ মৌজাদাৰৰ দৰে প্ৰতিপত্তিশীল যিকোনো মানুহৰ ঘৰত ঘটিব পৰা সাধাৰণ ঘটনা। মৌজাদাৰৰ ঘৰত লভিতাৰ আশ্ৰয় গ্ৰহণ আৰু মৌজাদাৰনীৰ কটুবাক্য তথা অমানুষিক অত্যাচাৰৰ তীব্ৰ প্ৰতিবাদ জনাই লভিতাই মৌজাদাৰৰ ঘৰ এৰি যোৱা ঘটনাৰ জৰিয়তে সমাজৰ তথাকথিত প্ৰস্তিপত্তিশীল শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ মানৱতাবৰ্জিত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য দেখুৱা হৈছে।

মানৱীয় সংবেদনশীল শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ ইয়াৰ বিপৰীতে 'ইলাহী বকছ' মানৱীয় সংবেদনশীলতাৰে সমৃদ্ধ এটি আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই চৰিত্ৰটো লক্ষীধৰ শৰ্মাৰ চিৰাজৰ প্ৰভাৱত গঢ় লৈ উঠিছে বুলি কৈছে। আনহাতে ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱাৰ মতে চিৰাজৰ অণুকৰণতকৈ গান্ধীৰ জাতিভেদ প্ৰথাৰ উৰ্ধৰ মানৱিকতাবাদৰ আদৰ্শৰ উপকৰণেৰেহে ইলাহী বকছৰ চৰিত্ৰ নিৰ্মিত হৈছে। তথাকথিত সাম্প্ৰদায়িক সংকীৰ্ণতাৰ ওপৰত ইলাহীৰ বিশ্বাস নাই। ইলাহীৰ অন্তৰত আছে মানৱীয় দয়া, মমতা আদি মানৱীয় অনুভূতি।

সেয়ে লভিতাই অনাহাৰে থকাটো ইলাহীয়ে সহ্য কৰিব পৰা নাই- "মাই, গাখীৰকে অলপ তপতাই দিওঁ। তাকে খা মাই। তই হেন্দুৰ ঘৰৰ ছোৱালী। ভাত দুটামান ৰান্ধি খুৱাবৰ মোৰ এক্তিয়াৰ নাই। আমাৰ মানুহৰ এনে নিয়ম। হা আল্লা।" (৩য় অংক,২য় দৰ্শন)

ইলাহীৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে জাতি-বৰ্ণ-ধৰ্ম-সম্প্ৰদায়ৰ সংকীৰ্ণতাৰ উৰ্ধত এক বহল আৰু উদাৰ মানৱীয় দৃষ্টিভঙ্গীৰ শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ পৰিচয় দিছে।

ভোগবাদী আৰু ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ 'লভিতা'ৰ চতুৰ্থ অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনৰ আমোলাৰ চৰিত্ৰ দুটাৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে কুৰি শতিকাৰ মাজভাগৰ দ্বন্দ্বমুখৰ অসমীয়া সমাজত নতুনকৈ গঢ় লৈ উঠা ভোগবাদী আৰু ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ অঙ্কন কৰিছে। যুদ্ধ হ'লে বস্তুৰ দাম বাঢ়ে আৰু পাবলৈ নোহোৱা হয়। দাম বঢ়া কাৰণে নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীকেইটাক ঘিউ-মৌ-গাখীৰ আদি ভালকৈ খুৱাব পৰা নাই। সেয়ে, তেওঁলোকৰ কাৰণে যুদ্ধ বেয়া। তেওঁলোকৰ মতে আকৌ কংগ্ৰেছ আৰু গান্ধীও বেয়া; কিয়নো সিহঁতে আন্দোলন কৰা কাৰণেহে দেশত অশান্তি হৈছে — "এই যুঁজৰ সময়ত কংগ্ৰেছখন অলপ তলকা মাৰি থকা হ'লেও হয়। নাই গোটেইখন উত্তাৱল"। (৪ৰ্থ অংক, ১ম দৰ্শন)

মুঠতে, আনৰ যি হয় হওক। নিজে মাথো গা বছাই, খাই-বৈ সুখে-শান্তিৰে থাকিব লাগে। এয়া হ'ল ভোগবিলাসত মত্ত থকা ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ নমুনা।

দুৰ্নীতিপৰায়ণ আৰু সুবিধাবাদী শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ 'লভিতা' নাটকৰ ঠিকাদাৰ, মহাজন আদি চৰিত্ৰই দুৰ্নীতিপৰায়ণ আৰু সুবিধাবাদী শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। যুদ্ধৰ সুযোগ লৈ মহাজন শ্ৰেণীয়ে অত্যাৱশ্যকীয় সামগ্ৰী লুকুৱাই কৃত্ৰিম নাটনিৰ সৃষ্টি কৰিছে আৰু অধিক মূল্যত বিক্ৰী কৰি ক'লা বজাৰ আৰম্ভ কৰিছে। ঠিকাদাৰ এজনে দোমোণ আটা বিচৰাত মাৰোৱাৰী দোকানীৰ উত্তৰ-"হৰে ৰাম হৰে ৰাম। আজি দুই মহিনা ৰুটি খাবলৈ নাই পাইছো। খালী চাউল খাই খাই হামাৰ চবৰে পেটৰ বেমাৰ হৈ গৈছে।" (৪ৰ্থ অংক, ১ম দৰ্শন) কিন্তু ঠিকাদাৰে দুগুণ মূল্য দিবলৈ ওলোৱাত মাৰোৱাৰীৰ শূন্য গুদামতে আটা উভৈনদী হ'ল।

ব্ৰিটিছৰ সুবিধাভোগী শ্ৰেণী চৰিত্ৰ ব্যৱহাৰ ঃ মানৰ আক্ৰমণৰ ভয়াবহ পৰিণতিৰ কাৰণেই হওক; বহুতো অসমীয়াই ব্ৰিটিছৰ প্ৰতি আনুগত্য প্ৰকাশ কৰিছিল। "আনহাতে ইংৰাজ প্ৰশাসনেও এনে ধৰণৰ আনুগত্যশীল শ্ৰেণী এটাক তৈয়াৰ

কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা উপলব্ধি কৰিছিল আৰু এনে লোকক কিছু সা-সুবিধা, বিষয়বাব দি ঔপনিৱেশিক শাসনৰ পাতনি মেলিছিল"।[৩] এইসকলে ব্ৰিটিছ শাসনৰ মুকলি প্ৰশংসা কৰিছিল। 'লভিতা'ৰ গাঁওবুঢ়া ব্ৰিটিছৰ ছত্ৰছায়াত গঢ়ি উঠা বিশেষ সুবিধাভোগী শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধি। স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ বিপৰীতে সিহঁতে ব্ৰিটিছ-মহাৰানিৰ জয়গান গায় "হয়তো আই। মহাৰাণীৰ ৰাজ্য, লাগ বুলিয়ে চাউল, লাগ বুলিলেই ধান, এই নিমখ, এই তেল, এই ৰে'ল, এই জাহাজ, এই টেলিগিৰাফ। এই দহ মাইলে দহ মাইলে ডাকঘৰ, পাঁচ মাইলে পাঁচ মাইলে কাণি দোকান। এনে অময়া সুখত থাকি এই ভলন্টিয়াৰখনক ভাল পোকে কামুৰিছে"। (২য় অঙ্ক, ২য় দৰ্শন)

জঘন্য আৰু পাশৱিক শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ : 'লভিতা' নাটকত ৰাইজৰ বাবে নিয়োজিত নিৰাপত্তা বাহিনীৰ উদ্ভণ্ডালি, সৰ্ব-সাধাৰণ মানুহৰ অধিকাৰ কাঢ়ি নিয়াৰ লগতে নিৰাপত্তা ৰক্ষীৰদ্বাৰা ধৰ্ষণৰ দৰে ঘৃণনীয় পাশৱিক কাৰ্যও সংঘটিত হোৱা দেখুৱাইছে। এনে কিছুমান নিৰাপত্তাৰক্ষীৰ জঘন্য কাৰ্যৰ বাবেই সামৰিক লোকসকল সাধাৰণ ৰাইজৰ কাৰণে সন্ত্ৰাসৰ প্ৰতিভূ হৈ পৰে। প্ৰথম অঙ্কৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত হোজা খেতিয়ক এজনে বজাৰত বেচিবলৈ নিয়া কল এঠোক আদ বাটতে নিগ্ৰো সৈন্যই থপিয়াই খাই পেলালে। সৈন্য বাহিনীৰ এনে উদ্ভণ্ডালি যিকোনো যুগৰ জনসাধাৰণৰ বাবে নতুন কথা নহয়। তদুপৰি লভিতাৰ দৰে অসহয়া নাৰীক মিলিটেৰীয়ে ধৰ্ষণ কৰিব খোজা ঘৃণনীয় পাশৱিক ঘটনাই আন এক পাশৱিক শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ কদৰ্য ৰূপ প্ৰকাশ কৰিছে- "হামভি বৃটিছ কো চিপাহী। থোৰা থোৰা ছোৱালীকো সাথ স্ফূৰ্ত্তি কৰেগা" (২য় অঙ্ক, ৩য় দৰ্শন)

ঘোচখোৰ শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ : 'লভিতা' নাটকৰ ঠিকাদাৰ চৰিত্ৰৰ সংলাপৰ মাধ্যমেদি ঘোচখোৰ চৰকাৰী বিষয়াৰ উল্লেখ পোৱা যায়। ব্ৰিটিছৰ আমোলাতে চৰকাৰী বিষয়াই ঘোচ নাপালে কাম নকৰাৰ সম্ভেদ পোৱা যায় 'লভিতা'ৰ চতুৰ্থ অঙ্কৰ ১ম দৰ্শনত "চোৰাচোন- কাম হৈ যোৱা টকাখিনি বন্ধ কৰি থৈছে। বুজিছা, সেই ইঞ্জিনিয়াৰ চাহাবটোক বোলে দহ হেজাৰ টকা লাগে, তেহে হেনো বিলখন পাছ কৰি দিয়ে।"

এই চৰিত্ৰটিক নেপথ্যত থকা শ্ৰেণী চৰিত্ৰ বুলি ক'ব পাৰি। কুৰি শতিকাৰ মাজভাগত এটা কামৰ বাবে এজন ঠিকাদাৰৰপৰা দহ হাজাৰ টকা ঘোচ খোৱা অলপ কথা নহয়। সেই সময়তেই যে চৰকাৰী ব্যৱস্থাত দুৰ্নীতিয়ে ভালকৈয়ে শিপাইছিল তাৰ প্ৰমাণ ইয়াতে পোৱা যায়।

---

[৩] দিলীপ বৰা, সমাজ, সাহিত্য আৰু সংহতি, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৫৮

সৎ আৰু নিষ্ঠাবান শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ অমানৱীয় চৰিত্ৰিক দোষৰ বাবে সাধাৰণতে জনগণৰ নিৰাপত্তাৰ বাবে নিয়োজিত পুলিছ-মিলিটেৰীৰ ওপৰত জনসাধাৰণৰ আস্থা হেৰাইছে। কিন্তু তাৰ মাজতো এনে কিছুমান সৎ আৰু নিষ্ঠাবান বিষয়া আছে, - যিসকলৰ কাৰণে সমাজত শান্তি-শৃংখলা অলপ হ'লেও বৰ্তি আছে। লভিতাক মিলিটেৰীয়ে মুখত ৰুমালৰ সোপা দি ধৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা চলাওঁতে অসমীয়া পুলিছ এ, এচ, আই এজনে নিজৰ দায়িত্ববোধ আৰু সততাৰ শক্তিৰ পৰিচয় দিছে- "কুকুৰহঁত! পুলিছে তহঁতক নাৰী-ধৰ্ষণ কৰিবলৈ মদৎ কৰিব লাগে। পাপিষ্ঠ নৰাধম।" (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

ৰক্ষণশীল শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ নাটকখনৰ তৃতীয় অঙ্কত নেপথ্যত থকা গাঁৱৰ মানুহখিনিৰ এলাণ্ডুকলীয়া সামাজিক কুসংস্কাৰ আৰু প্ৰাচীন ধ্যান-ধাৰণাৰ মাজেদি ৰক্ষণশীল শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ উপস্থাপপন কৰিছে। জাতি-বৰ্ণ-সম্প্ৰদায়ৰ সংকীৰ্ণতাৰ উৰ্ধত মহাপুৰুষ শঙ্কৰ-মাধৱৰ উদাৰ মানৱতাবাদী আদৰ্শৰে অনুপ্ৰাণিত জ্যোতিপ্ৰসাদে ইলাহী বকছৰ ঘৰত অসহয়া লভিতাই আশ্ৰয় লোৱা ঘটনা আৰু ইয়াৰ পৰিণতি দেখুৱাই আমাৰ সমাজৰ ৰক্ষশশীল শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ঠেক মানসিকতাক নগ্ন ৰূপত দেখুৱাইছে।

ভিন্নমুখী শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ঃ লক্ষীধৰ শৰ্মাৰ চিৰাজৰ লগত যিদৰে 'ইলাহি বকছ'ৰ সাদৃশ্য দেখা যায়, সেইদৰে কন্দৰ্প চৰিত্ৰৰ লগত 'গোলাপ' চৰিত্ৰৰো এক সাদৃশ্য আছে। 'চিৰাজ'ৰ কন্দৰ্পৰ দৰে 'লভিতা'ৰ গোলাপো আধুনিক শিক্ষাৰে শিক্ষিত তথাকথিত আধুনিক মনৰ ডেকা মানুহ, যি বাহিৰত যুঁজ দিব পাৰে, কিন্তু নিজৰ ঘৰখনৰ বিৰুদ্ধে সাহসেৰে যুঁজ দিব নোৱাৰে-" আমি ডেকাবোৰেও যুঁজিছো। পিছে ঘৰখনৰ মানুহৰ বিৰুদ্ধে যুঁজা বৰ টান, বাহিৰৰ মানুহৰ সৈতে যুঁজি বাগৰি সিহঁতক সৈমান কৰিব পাৰিলেও ঘৰৰ মানুহক নোৱাৰি।" (৩য় অঙ্ক ২য় দৰ্শন) ডেকা কন্দৰ্পই যৌৱনৰ সোৱাদ লৈও তথাকথিত আভিজাত্যৰ চক্ৰবেহুত সোমাই সাৱিত্ৰীক পত্নীৰ মৰ্যাদা দিব নোৱাৰিলে। তদ্ৰূপ গোলাপেও 'গাঁৱে-ভূঞে নানা কথা ওলোৱাৰ বাবেই মনে বিচাৰিলেও লভিতাক পত্নীৰ মৰ্যাদা দিবলৈ সৎ সাহস নহ'ল। বয়স আৰু শিক্ষাৰ দিশৰপৰা গোলাপৰ মনটো প্ৰগতিশীল হ'ব লাগিছিল। গোলাপে নিজকে আজি-কালিৰ যুঁজাৰু ডেকা বুলি কয়, মানুহক বিপ্লৱী সত্তা এটা আছে বুলিও দেখুৱাব খোজে। কিন্তু, ঘৰৰ বাহিৰত আৰু ঘৰৰ ভিতৰত গোলাপৰ দুটা ভিন্ন ৰূপ দেখা গ'ল। ফলত নায়কৰ পথত কিছুদূৰ আগবাঢ়ি গৈয়ো গোলাপ আধা বাটৰপৰা উভতি আহিল। নাটকখনত গোলাপ এটি তথাকথিত বিপ্লৱী বুলি দাবী কৰা ভিন্নমুখী শ্ৰেণী চৰিত্ৰ হিচাপেহে পৰিগণিত হ'ল।

এনেদৰে ৰক্ষণশীলতা আৰু মুক্ত মানসিকতা, পুৰণিকলীয়া আৰু নতুন চিন্তা চেতনা, নীতি আৰু দুর্নীতি, সৎ আৰু অসৎ, মানবীয় আৰু পশুত্ব, মুঠতে সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ সংঘাতৰ মাজেদি বিভিন্ন শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ সাৰ্থক অঙ্কন 'লভিতা'ত পৰিলক্ষিত হয়। ❐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ডঃ প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা, ১৯৯৩
- ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত, ১৯৮৩
- ডঃ দিলীপ বৰা ঃ সমাজ সাহিত্য আৰু সংহতি, ২০০৮

'লভিতা' নাটকৰ কলা-কৌশল

ৰঞ্জন কলিতা

ৰূপান্তৰৰ শিল্পী ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'লভিতা' নাটকখনে নাটকীয় কলা-কৌশলৰ দিশত বিশ্ববৰেণ্য নাট্যকাৰসকলৰ নাট্য-কৌশলৰ লগত সমানে ফেৰ মাৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। 'ৰূপালীম' আৰু 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত হেনৰিক ইব্‌ছেন আৰু বাৰ্ণাড শ্ব'ৰ আদৰ্শত নাট্যকাৰে যি দীঘলীয়া মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ ৰীতি অনুকৰণ কৰিছিল; 'লভিতা' নাটকত সেই ৰীতি বহু পৰিমাণে পৰিহাৰ কৰি এক আধুনিক ৰীতি গ্ৰহণ কৰা দেখা গৈছে। "অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ স্বৰূপ উন্মোচন কৰি অসমীয়াৰ মাজত আত্মবিশ্বাসৰ ভাব সুদৃঢ় কৰাৰ অভিপ্ৰায়েৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াত গতানুগতিক নাট্য-ৰীতি বৰ্জন কৰিছে আৰু ইতিপূৰ্বে অনুসৰণ কৰা কলা-কৌশলৰপৰা আঁতৰি আহি নতুন বাস্তৱবোধৰ পৰিচয় দিছে।"[১] সমালোচকসকলৰ মতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শেষ নাটক 'লভিতা'ত বিষয়বস্তু, নাট্যশৈলী আৰু সামাজিক-ৰাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী— এই আটাইকেইটা দিশতে নাট্যকাৰৰ পৰিপক্কতা দেখা যায়। 'লভিতা'ৰ বিষয়বস্তু যিদৰে বাস্তৱভিত্তিক, সেইদৰে নাট্যশৈলী আৰু নাট্যৰীতিও সম্পূৰ্ণ বাস্তৱধৰ্মী।

'লভিতা'ৰ আঙ্গিক ঃ 'লভিতা' যদিও ৰঙ্গমঞ্চত মঞ্চায়ণৰ কাৰণেই লেখা হৈছে, তথাপিও এইখন "গতানুগতিক নাটকৰ শাৰীত নপৰে। ইয়াত সচৰাচৰ যেনেকৈ আখ্যান, প্লট, চৰিত্ৰাঙ্কন থাকে, ঠিক সেইদৰে সেইবোৰ ইয়াত দিয়া হোৱা নাই— সেই কাৰণেই এই 'লভিতা' নাটকীয় কাৰিকৰিৰ ফালৰপৰা কিছু বেলেগ হৈছে। এই কথাটো নাটকৰ সমালোচকসকলে মনত ৰাখে যেন। হয়তো 'লভিতা'ৰ মাজেদি নাটকীয় কাৰিকৰিৰ গতানুগতিক বান্ধ অসমীয়া নাটকত ভাগি যাব খুজিছে।" ('লভিতা'ৰ পাতনি) ইয়াত যিটো আখ্যান আছে, সেইটো মাত্ৰ নাটকীয় ঘটনাৱলী গাঁথি লৈ সূত্ৰৰ দৰেহে দিয়া হৈছে। নায়ক-নায়িকা হিচাপেও ইয়াত কোনো বিশেষ চৰিত্ৰ নাই।

'লভিতা'ৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনা ঃ লভিতা নাটকৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনা 'ৰূপালীম' বা 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ তুলনাত যথেষ্ট জটিল। "নাটকখনত এনে কিছুমান মঞ্চ নিৰ্দেশনা আছে যিবোৰত মঞ্চসজ্জা বুলি একো নাই; বৰং অনেক মানুহৰ অহা-

---

[১] শৈলেন ভৰালী, নাট্যকলা ঃ দেশী আৰু বিদেশী, ১৯০৮, পৃষ্ঠা ২৬

যোৱা আৰু সেই অহা-যোৱাৰ মাজতেই মানুহবোৰৰ ভাব প্ৰকাশ হৈছে।"[২] কিছুমান মঞ্চ নির্দেশনা বোলছবিৰ কাৰণেহে উপযুক্ত, মঞ্চৰ কাৰণে যথেষ্ট অসুবিধাজনক। উদাহৰণস্বৰূপে, প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনৰ কিছু অংশ লোৱা হ'ল— "গোলাঘাট মৌজাৰ 'লহৰজান এয়াৰড্ৰম'ৰ তেনেই ওচৰৰ বহল পথাৰৰ কাষত ফুলগুৰি গাঁৱৰ বাণেশ্বৰ বৰুৱাৰ ঘৰৰ আগচোতাল। এফালে ভঁৰাল ঘৰটো দেখা গৈছে আৰু এফালে বহু দূৰলৈকে পথাৰ দেখা গৈছে। দূৰৈত নগা পৰ্বতৰ শাৰী জিলিকি আছে— ঘৰৰ ওপৰেদি থোকাৰ তামোল গছ আৰু আম-লেতেকুৰ গছ দেখা গৈছিল। ভঁৰালৰ কাষতে এজোপা নাহৰ গছ আৰু আগত এজোপা তগৰ ফুলি আছে। — ওচৰতে এটা কুকুৰ পোৱালীয়ে হাঁহকেইটামানক খেদাখেদি কৰি কুঁকুৱাই ফুৰিছিল।"

এখন প্ৰচেনিয়াম নাট্যমঞ্চৰ কাৰণে বহল পথাৰ, দূৰৈৰ নগা পৰ্বতৰ শাৰী, থোক ভৰা তামোল গছ, আম-লেতেকুৰ গছ, নাহৰ গছৰ সৈতে মঞ্চসজ্জা কৰাটো বৰ সহজ কথা নহয়। বিশেষকৈ ইতৰ প্ৰাণী কুকুৰ পোৱালী এটাই হাঁহকেইটামানক খেদাখেদি কৰি কুঁকুৱাই ফুৰা দৃশ্য ৰঙ্গমঞ্চত দেখুৱাটো নিতান্তই অসম্ভৱ। এনে মঞ্চনির্দেশনা পালন কৰাটো চিনেমাতহে সম্ভৱ। দৰাচলতে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'লভিতা'খন বোলছবি কৰাৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি লিখা যেনহে অনুমান হয়। "জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই বিদেশত কথাছবি নিৰ্মাণৰ প্ৰশিক্ষণ লৈ আহিছিল। কথাছবিত চিত্ৰনাট্য লেখাৰ এটা অভ্যাস আছিল তেওঁৰ। সেই কাৰণেই নাটকৰ দৃশ্য নিৰ্মাণৰ পৰিকল্পনাত চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ নিজস্ব বুৎপত্তিৰ প্ৰভাৱ পৰাটো হয়তো স্বাভাৱিক। হয়তো এনেও হ'ব পাৰে যে 'লভিতা' নাটকখন লেখিবৰ সময়ত সেইখন ভৱিষ্যতলৈ কথাছবি হিচাপে নিৰ্মাণ কৰাৰ বাঞ্ছা এটিও তেওঁৰ মনত জীপ লৈ উঠিছিল।"[৩] সম্ভৱতঃ সেইবাবেই ৰূপান্তৰৰ শিল্পীজনাই কৈছিল- "লভিতা যদিও ৰঙ্গমঞ্চৰ কাৰণেই লেখা হৈছে, তথাপি ই গতানুগতিক নাটকৰ শাৰীত নপৰে।"

লভিতাৰ মঞ্চ-নির্দেশনা কাৰ্যপ্ৰধান। এইক্ষেত্ৰত নাটখনৰ পঞ্চম অঙ্কৰ দ্বিতীয় দৰ্শনটো মন কৰিবলগীয়া। উক্ত দৃশ্যটোত কোনো চৰিত্ৰৰ মুখত এটিও সংলাপ দিয়া হোৱা নাই। কেৱল মাথো মঞ্চ-নিৰ্দেশনাৰ মাজেদিয়েই এই দৃশ্যটো ৰচনা কৰা হৈছে। কহিমাৰ এটা পথৰ ওপৰত যুদ্ধৰ আতঙ্কময় পৰিৱেশত

---

[২] প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতি মনীষা, ১৯৯৩, পৃষ্ঠা ১৩১

[৩] অৰুণ শৰ্মা, লভিতা ঃ এখন কিমান সাৰ্থক নাটক (ৰূপান্তৰৰ শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ), ২০০৩, পৃষ্ঠা ৯১

উত্তেজনাপূৰ্ণ ঘটনা এটি এই দৃশ্যটোত প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। সংলাপবিহীন এনে দৃশ্য নৱেল কৱাৰ্ডৰ 'কেভালকেড' নাটকতো দেখা যায়। "দুয়োখন নাটকৰে ভাৱবস্তু গভীৰ স্বদেশপ্ৰেম। 'কেভালকেড' নাটকৰ সামৰণি পৰিছে ইউনিয়ন জেক পতাকা উন্মোচনেৰে। সেইদৰে লভিতা নাটকৰো সামৰণি পৰিছে অসমৰ বুকুত ভাৰতৰ ত্ৰিৰঙ্গ পতাকা উত্তোলন কৰাৰ লগে লগে।"[৪] কিন্তু সেয়ে হ'লেও লভিতা পশ্চিমীয়া নাটকৰ হুবহু অনুকৰণ মুঠেও নহয়।

'লভিতা'ৰ নাটকীয় দ্বন্দ্ব ঃ নাটকীয় দ্বন্দ্ব সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা'ই নিঃসন্দেহে নতুনত্ব দাবী কৰিব পাৰে। লভিতাৰ দ্বন্দ্ব ব্যক্তিৰ সৈতে ব্যক্তিৰ দ্বন্দ্ব নহয়; বৰং এই দ্বন্দ্ব সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ মাজৰ দ্বন্দ্বহে। ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱাৰ মতে "জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লভিতা নাটকে পশ্চিমৰ গলছ্ৱৰ্থিৰ নাটকৰ ওচৰ চাপিব খোজে। গলছ্ৱৰ্থিৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰো ব্যক্তিবিশেষ নহয়; তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ সমাজৰ ভিন্ন শ্ৰেণীহে। এই ক্ষেত্ৰত গলছ্ৱৰ্থিৰ নাটকতকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লভিতা অধিক ব্যাপক আৰু গভীৰ যেন ধাৰণা হয়। কাৰণ গলছ্ৱৰ্থিৰ 'ষ্ট্ৰাইফ' নাটকত প্ৰধানকৈ শুভ আৰু অশুভ শক্তিৰ মাজত দ্বন্দ্ব দেখুৱা হৈছে।" এনে দ্বন্দ্বৰ পৰিণতিস্বৰূপে নাটকৰ কাহিনীয়ে এক নতুন মোৰ লোৱাৰ লগতে লভিতাৰ জীৱন-প্ৰৱাহত একো একোটি নিত্য-নতুন অভাৱনীয়-অবাঞ্ছিত অধ্যায়ৰ সংযোগ ঘটিছে। এই সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ সংঘাতৰ অন্তৰালতে নিহিত হৈ আছে সৃষ্টি আৰু ধ্বংসৰ দ্বন্দ্ব, প্ৰাচীন-গন্ধী আৰু নব্য-চিন্তাৰ দ্বন্দ্ব, মানৱতা আৰু পশুত্বৰ দ্বন্দ্ব, সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু সমাজবাদৰ দ্বন্দ্ব ইত্যাদি।

সৃষ্টি আৰু ধ্বংসৰ দ্বন্দ্ব ঃ 'লভিতা'ৰ নাট্য-কাহিনীৰ অৱতাৰণা হৈছে এনে এক আনন্দ মধুৰ প্ৰকৃতি নিৰ্ভৰ পৰিৱেশত য'ত তামোল-পাণ, আম-কঁঠাল গছেৰে সুশোভিত এখন গাঁও, বিভিন্ন সুগন্ধি ফুলৰ সুবাস, বিশাল সোণোৱালী শইচৰ পথাৰ, দূৰৈত পাহাৰ, তাতে আকৌ বসন্ত কালৰ কুলি-কেতেকীৰ বিননি, দূৰৈৰপৰা ভাহি আহিছে বনগীতৰ ৰিণি ৰিণি সুৰ আৰু ঢোল-পেঁপাৰ মাত। গাভৰুৰ খিল-খিলিয়া হাঁহিয়ে ৰজনজনাই থকা সৃষ্টিৰ এনে অময়া পৰিৱেশত বনগীতৰ সুৰৰ ৰেঙণি মাৰ নাযাওঁতেই উৰা-জাহাজৰ কাণ তালমৰা শব্দৰ মাজতে লভিতাহঁতৰ চোতালত বোমা বিস্ফোৰণ হয়, সিহঁতৰ ঘৰৰ চাল উৰি যায়, গোটেই পৰিৱেশ ধোঁৱাময় হয়, মানুহৰ শৰীৰ তেজেৰে ৰাঙলী হয়। এইদৰে প্ৰথম অঙ্কতে সৃষ্টি আৰু ধ্বংসৰ সংঘাতৰ মাজেদি নাটকীয় দ্বন্দ্বই তীব্ৰ ৰূপ লৈছে।

---

৪ প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ১৩১

প্ৰাচীন-গন্ধী আৰু নব্য-চিন্তাৰ দ্বন্দ্ব ঃ 'লভিতা'ৰ তৃতীয় অঙ্কত প্ৰাচীন-গন্ধী আৰু নব্য-চিন্তাৰ মাজত তীব্ৰ দ্বন্দ্ব হৈছে। ইয়াত গোলাপৰ মাজেদি প্ৰাচীন-গন্ধী ধ্যান-ধাৰণা আৰু লভিতাৰ মাজেদি উন্মেষ হোৱা নব্য চিন্তাধাৰাৰ মাজত সংঘাত হৈছে। হিন্দু ছোৱালী হৈ মুছলমানৰ ঘৰত থকা-খোৱা কাৰণে লোক-সমাজে লভিতাক ব্যভিচাৰিণী বুলিলে। শেষত ইলাহীয়ে 'আজি-কালিৰ সংগ্ৰামী ডেকা' বুলি জহাই ফুৰা গোলাপৰ ঘৰতে লভিতাক আশ্ৰয় দি ৰাখিবৰ কাৰণে অনুৰোধ কৰিলে। কিন্তু সমাজৰ গঞ্জনাৰ প্ৰতি ভয় কৰি লভিতাক আশ্ৰয় দিবলৈ গোলাপে সাহস নকৰিলে- "আমি ডেক্কাবোৰেও যুঁজিছো। পিছে ঘৰখনৰ মানুৰ বিৰুদ্ধে যুঁজা বৰা টান, বাহিৰৰ মানুহৰ সৈতে যুঁজি বাগৰি সিহঁতক সৈমান কৰিব পাৰিলেও ঘৰৰ মানুহক নোৱাৰি।" (৩য় অঙ্ক, ২য় দৰ্শন)। ইয়াৰ পৰিণতিতে লভিতাৰ জীৱনত এটা অবাঞ্ছিত নতুন অধ্যায়ৰ মুকলি হোৱাৰ লগতে নাটকখনৰ নায়কৰ বাটেদি আগবাঢ়ি গৈ থকা গোলাপ বৰুৱা হঠাৎ কথা আৰু কামৰ সামঞ্জস্য নথক্যা এটা তথাকথিত বিপ্লৱী চৰিত্ৰলৈ অৱনমিত হয়।

মানৱতা আৰু পশুত্বৰ দ্বন্দ্ব ঃ 'লভিতা' নাটকৰ 'ইলাহী বক্স' মানৱিক অনুভূতিৰে সমৃদ্ধ এটি আদৰ্শ চৰিত্ৰ। সেইদৰে পুলিছ এ. এছ. আইজনো মানৱীয় সংবেদশীল আৰু জনগণৰ বন্ধু হিচাপে চিহ্নিত হৈছে। ইয়াৰ বিপৰীতে মৌজাদাৰনীৰ ৰুক্ষ ব্যৱহাৰ আৰু মিলিটেৰীৰ ধৰ্ষণৰ অভিপ্ৰায় পশুত্বৰ চানেকি। মৌজাদাৰনীৰ অত্যাচাৰত থাকিব নোৱাৰি লভিতা পলাই যায় আৰু 'ইলাহী'ৰ ঘৰত আশ্ৰয় লয়। বাটতে মিলিটেৰীয়ে ধৰ্ষণ কৰিবলৈ উদ্যত হোৱাত এজন পুলিছ এ. এছ. আয়ে লভিতাক ৰক্ষা কৰে। ইয়াতেই আহি পৰিছে মানৱতা আৰু পশুত্বৰ দ্বন্দ্ব। অথচ নাটকখনত পৰিস্ফুট হোৱা মানৱতা আৰু পশুত্ব - উভয়েই লভিতাৰ জীৱনলৈ বিপদৰ আগজাননীহে দিছে। সেয়ে 'ইলাহী'ৰ চূৰ্ণ-বিচুৰ্ণ হৃদয়ৰপৰা নিগৰি ওলাইছে- "দুনীয়াত মানুহেই মানুহ - কিন্তু খোদা- মানুহ নাই, মানুহ নাই।" (৪ ৰ্থ অঙ্ক, ২য় দৰ্শন)

সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু সমাজবাদৰ দ্বন্দ্ব ঃ 'লভিতা' নাটকত এফালে সাম্ৰাজ্যবাদৰ বহতীয়া গাঁওবুঢ়া, মৌজাদাৰ, দাৰোগা আদিয়ে স্বদেশবাসীক ছলে-বলে-কৌশলে দমাই ৰাখি ব্ৰিটিছ ঔপনিৱেশিক ব্যৱস্থা অব্যাহত ৰাখিব খুজিছে আৰু অন্যহাতে গাঁৱৰ জনতাই সাম্ৰাজ্যবাদৰ গোলামীৰপৰা মুক্ত হ'ব বিচাৰিছে। ফলত উভয় পক্ষৰ মাজত সংঘাতৰ সৃষ্টি হৈছে- "সেই কমিনিষ্টকিটা আই বৰ চকুচৰহা। সিহঁতৰ মোৰ গুটি ধানৰ ভঁৰাল কিটালৈহে চকু। সিহঁতে কৈছে বোলে মোৰ হেনো অকলে চাৰিটা ভঁৰাল কেলৈ থাকিব।" (২য় অঙ্ক, ২য় দৰ্শন)

'লভিতা'ৰ কাহিনী বিন্যাসৰ বাস্তৱ ভিত্তি ঃ পৰম্পৰাগত ধাৰণা অনুসৰি এখন নাটকৰ মুখ্য উপাদান হ'ল এটা সুসংবদ্ধ নিটোল কাহিনী। কিন্তু পশ্চিমৰ নাট্যকাৰসকলে কুৰি শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধত এই বদ্ধমূল ধাৰণাৰ সলনি কৰি দিলে। ৰূপান্তৰৰ বিশ্ব-শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদেও পশ্চিমৰ পৰম্পৰামুক্ত নাট্যকাৰসকলৰ দৰেই 'লভিতা' নাটকত প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে কাহিনী সম্পৰ্কীয় পূৰ্বৰ ধাৰণা সলনি কৰি এটা নতুন ৰূপান্তৰিত নাট্য-পৰম্পৰাৰ আৰম্ভণি কৰিলে। শিল্পীৰ ভাষাতে 'লভিতা' কাহিনী, প্লট, নায়ক-নায়িকা আদি একো নথকা এখন অগতানুগতিক নাটক। বিয়াল্লিছৰ স্বাধীনতা আন্দোলন আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ সময়ত অসমত সংঘটিত বাস্তৱ ঘটনাৱলীৰ ভিত্তিত অসমীয়া সমাজৰ দাপোণস্বৰূপ 'লভিতা'ৰ জৰিয়তে জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমৰ মাটিত অসমীয়া বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ আধাৰশিলা স্থাপন কৰে।

নাটকখনৰ বিষয়বস্তু সম্পূৰ্ণ বাস্তৱৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। প্ৰথম অঙ্কতে লভিতাৰ জীৱনলৈ নামি আহিছে ঘোৰ অমাৱস্যাৰ অমানিশা। প্ৰতিটো বিপদত তাইৰ সহযাত্ৰী হৈছে শিক্ষিত বিপ্লৱী ডেকা-বন্ধু গোলাপ বৰুৱা। গোলাপে সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে বিপ্লৱ কৰি শোষিতসকলক মুক্তি দিব খোজে। অসহয়া লভিতাক গোলাপে মৌজাদাৰৰ ঘৰত, তাৰ পিছত ইলাহীৰ ঘৰত আশ্ৰয় দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিছে। অথচ সেইজন গোলাপেই মিলিটেৰীৰ হাতত লাঞ্ছিতা হোৱা আৰু মুছলমানৰ ঘৰত আশ্ৰয় লোৱাৰ বাবেই ৰক্ষণক্ষীল সমাজৰ ভয়ত লভিতাক নিজৰ কৰি ল'ব নোৱাৰিলে। কিন্তু গোলাপে যদি ৰক্ষণশীল সমাজৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ জনাই লভিতাক সাহসেৰে গ্ৰহণ কৰিলেহেঁতেন, তেতিয়া গোলাপ-লভিতা দুয়ো নায়ক-নায়িকা হ'লহেঁতেন, ফলশ্ৰুতিত লভিতাৰ জীৱনলৈ পিছৰ দুৰ্যোগবোৰ নাহিলহেঁতেন। তেনে হোৱা হ'লে নিঃসন্দেহে এইখন এখন পৰম্পৰাগত গতানুগতিক কাহিনীৰ নাটকেই হ'লহেঁতেন। কিন্তু ইয়াৰ পৰিৱৰ্তে গতানুগতিকতাৰপৰা আঁতৰি গৈ অতি বাস্তৱসন্মতভাৱে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'নায়ক' হৈ থকা গোলাপক পৰিস্থিতিৰ মোকাবিলা কৰিব নোৱাৰা আৰু নিৰাপদ দূৰত্বত অৱস্থান কৰা বাবে এক ভণ্ড বিপ্লৱী শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ পৰ্যায়লৈ অৱনমিত কৰাইছে আৰু নাটকৰ কাহিনীক এটা নতুন সংঘাতপূৰ্ণ দিশলৈ লৈ গৈছে। কাৰণ, কুৰি শতিকাৰ মাজভাগৰ অসমীয়া সমাজৰ যিকোনো এজন 'গোলাপে'ই বাস্তৱত লভিতাক কেতিয়াও গ্ৰহণ নকৰিলেহেঁতেন। এয়ে হ'ল 'লভিতা'ৰ কাহিনী বিন্যাসৰ বাস্তৱ ভিত্তি।

'লভিতা' নাটকৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ ঃ সাধাৰণতে নাটক বুলিলে এটা সুসংবদ্ধ কাহিনী আৰু ইয়াৰ নায়ক-নায়িকাই মুখ্য উপাদান। লভিতা নাটকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো জ্যোতিপ্ৰসাদে অনেক নতুনত্ব দেখুৱাইছে। নাটকখনত নায়ক নাই যদিও

বহুতে লভিতাক নায়িকা বুলি ক'ব খোজে। কিন্তু নায়ক নোহোৱাকৈ নায়িকাৰ ধাৰণা অবাস্তৱ। পৰম্পৰাগত নাটকৰ ক্ষেত্ৰতহে নায়ক-নায়িকাৰ ধাৰণা প্ৰযোজ্য। এনে নতুন শৈলীৰ অগতাগতিক নাটকত চৰিত্ৰসমূহৰ কাৰ্যাৱলী বিশ্লেষণ কৰি সিহঁতবোৰক নায়ক-নায়িকা বোলাতকৈ মুখ্য চৰিত্ৰ আৰু উপ-চৰিত্ৰ বা শ্ৰেণী চৰিত্ৰ বোলাহে অধিক যুক্তিযুক্ত হ'ব।

'লভিতা' নাটকৰ মুখ্য চৰিত্ৰ লভিতাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাটকখন আগবাঢ়ি গৈছে। দৰাচলতে গোটেই নাটকখনেই লভিতাকেন্দ্ৰিক হৈ আছে। ৰূপকোঁৱৰে জয়মতীৰ ত্যাগ, কলকলতা-ভোগেশ্বৰীৰ স্বদেশপ্ৰেম, মূলাগাভৰুৰ বীৰত্ব, আনকি লাচিতৰ আত্মবল আদি জাতীয় বীৰ-বীৰাঙ্গনাৰ সৌৰ্য-বীৰ্যৰে লভিতাক অসমীয়া 'জাতীয় চৰিত্ৰ' ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। ইয়াৰ বিপৰীতে অসমীয়া সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণী চৰিত্ৰকো নাটকীয় দ্বন্দ্বৰ পৰিণতিত 'লভিতা' নাটকখনৰ মাজেৰে বিভিন্ন ৰূপত অৱতীৰ্ণ কৰোৱাইছে। "নাট্যকাৰ গৰাকীৰ জীৱন দৰ্শনৰো মূল বক্তব্য প্ৰকাশ কৰা হৈছে লভিতাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ মাজেদিয়ে। সংক্ষেপতে ক'বলৈ গ'লে-নাট্যকাহিনীৰ চালিকা-শক্তি ৰূপেও লভিতাৰ চৰিত্ৰই প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে।"[৫] বাকীবোৰ চৰিত্ৰ আচলতে মাথো একোটা চৰিত্ৰই নহয়; ইহঁতবোৰ একো একোটা সমসাময়িক অসমীয়া সমাজখনৰ প্ৰতিনিধিহে। সেইবাবেই নাট্যকাৰে গোটেই অসমীয়া সমাজখনকে ইয়াৰ নায়ক-নায়িকা বুলি কৈছে।

'লভিতা'ৰ ভাষা ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'ৰূপালীম', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' আদি নাটকৰ ভাষা মূলতঃ কাব্যগুণসম্পন্ন। কিন্তু 'লভিতা'ৰ ভাষা সম্পূৰ্ণ গদ্যধৰ্মী। কাৰণ 'লভিতা' এখন সম্পূৰ্ণ বাস্তৱভিত্তিক নাটক। গতিকে নিষ্ঠুৰ বাস্তৱ সত্যক যথাযথ ৰূপত প্ৰতিফলন কৰিবলৈ গদ্যৰ আশ্ৰয় ল'বই লাগিব। যি চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিক স্বাভাৱিক ৰূপত অভিব্যক্ত কৰাত যি কথিত ভাষাৰ প্ৰয়োজন, জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই ভাষাকে সেই পৰিস্থিতিত ব্যৱহাৰ কৰিছে। ফলশ্ৰুতিত 'ৰূপালীম' বা 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ কাব্যধৰ্মী ভাষাতকৈ 'লভিতা'ৰ ভাষা অধিক বাস্তৱধৰ্মী হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে, ৰেণথিয়াং আৰু মণিমুগ্ধৰ সৈন্যই মায়াব'ক চাবুকেৰে কোবাই নাকে-মুখে তেজ বাহিৰ কৰি দিয়ে। তাৰ পিচত জুনাফাকো আক্ৰমণ কৰিবলৈ উদ্যত হয়। পিতৃ আৰু প্ৰেমিকৰ এনে অৱস্থা স্বচক্ষে দেখাৰ পিছতো নাট্যকাৰে ৰূপালীমৰ মুখত এনে কাব্যিক ভাষাৰ সংলাপহে দিছে-

"নানাৰিবা, নামাৰিবা। মোৰ আপুৰে তোমালোকৰ কি জগৰ কৰিলে বাৰু? আপু! অ' আপু - মায়াব'ৰ কি হ'ল?"

---

৫ প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ১২৫

ৰূপালীমৰ কাব্যধৰ্মী সংলাপৰ বিপৰীতে 'লভিতা'ৰ ভাষ: বাস্তৱসন্মত আৰু গদ্যধৰ্মী। 'লভিতা'ত দাৰোগাই আন্দোলনকাৰী ছোৱালীজনীক ৰুলমাৰীৰে মৰিয়াই থাকোঁতে লভিতাই দাৰোগাক গতা মাৰি দিয়ে। ঘটনাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াত দাৰোগাই পিষ্টল উলিয়াই তাইৰ বুকুত লগাই চুপ থাকিবলৈ কোৱাত লভিতাৰ উত্তৰৰ ভাষা আছিল— "চুপ নাথাকোঁ, নাথাকোঁ। জানিছ গোলামৰ গোলাম!- পিষ্টল দেখুৱাই আজিৰ ছোৱালীক ভয় দেখুৱাবলৈ আহিছ। মই গান্ধীৰ বহীত নাম লিখোৱা নাই বাপেৰে-" এনে ধৰণৰ ৰূঢ় ভাষাই সেই সময়ৰ নিষ্ঠুৰ বাস্তৱক প্ৰতিফলিত কৰিছে।

'লভিতা'ৰ পৰিৱেশ চিত্ৰণ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ অসমীয়া থলুৱা ভাষা-সংস্কৃতিৰ ওপৰত প্ৰগাঢ় দখল আছিল। সেয়ে 'লভিতা' নাটখনিত অসমৰ গাঁৱৰ পৰিৱেশ আৰু অসমীয়া সমাজ-জীৱনৰ স্বৰূপ নিখুঁতভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। অসমৰ গ্ৰাম্য-জীৱনৰ চৰিত্ৰবোৰৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আছিল। গাঁৱৰ মানুহৰ জীৱননিৰ্বাহ পদ্ধতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, কথন-ভঙ্গী, চাল-চলন, সামাজিক সংস্কাৰ আদিৰ লগত তেওঁৰ বিশাল অভিজ্ঞতা আছিল। সেই অভিজ্ঞতাৰে পুষ্ট ৰূপকোঁৱৰে 'লভিতা' নাটকত অসমৰ গাঁৱৰ পৰিৱেশ, গাঁৱৰ চৰিত্ৰ, চৰিত্ৰৰ ভাষা, চৰিত্ৰৰ মানসিকতা আদি সকলো হুবহু ৰূপত ফুটাই তুলিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। বিশেষকৈ বনগীত, বিয়ানাম, আইনাম, নিচুকণি গীত আদি অসমীয়া লোক-গীতৰ সুৰ মাধুৰ্যৰে সৃষ্টি কৰা নাটকৰ গীতবোৰে এক সুকীয়া পৰিৱেশৰ চিত্ৰণ কৰাত সহায়ক হৈছে।

বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকাৰ গলছৱৰ্থিৰ নাটকৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা'ও গভীৰ করুণ ৰসানুভূতিৰে সিক্ত হৈ আছে। ছেক্সপিয়েৰৰ নাটকৰ কাৰুণ্য সৃষ্টিৰ গুৰিতে আছিল কোনো মহান নায়কৰ পতন। ইয়াৰ বিপৰীতে গলছৱৰ্থি আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকত সমাজৰ অতি সাধাৰণ মানুহৰ পতনৰ মাজেদিহে করুণ ৰসৰ উদ্ৰেগ কৰা হৈছে। ইয়াৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে এই দুয়োগৰাকী মহান নাট্যকাৰৰ নাট্য-দৰ্শনৰ অন্তৰালত সামন্তবাদী সমাজ-ব্যৱস্থাৰ বিপৰীতে গণতান্ত্ৰিক মূল্যবোধ প্ৰতিষ্ঠাৰ এক গণমুখী প্ৰচেষ্টা নিহিত হৈ আছে। ☐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° শৈলেন ভৰালী ঃ নাট্যকলা, বেশী আৰু বিদেশী ১৯০৮ শক
- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা, ১৯৯৩
- অৰুণ শৰ্মা ঃ লভিতা ঃ এখন কিমান সাৰ্থক নাটক (ৰূপান্তৰৰ শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ), ২০০৩

লভিতা চৰিত্ৰৰ মহত্ত্ব

ড° অৰুণা গগৈ বৰুৱা

অসমীয়া জাতিৰ জাতীয় সংস্কৃতি, অসমৰ সমাজ-জীৱন, অসমৰ জনমানসক ৰূপান্তৰৰ ভমকাফুলীয়া বাটেদি উত্তৰণৰ জোনাকী পোহৰেৰে পোহৰাই আগবঢ়াই লৈ যাবলৈ বিচৰা অসমৰ মুষ্টিমেয় শিল্প সাধনাৰ সেৱকসকলৰ ভিতৰত ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা অন্যতম। অসমৰ জনজীৱন তথা সমাজ-জীৱনক সুন্দৰৰ আৰাধনাৰে সুন্দৰ, সু-সংস্কৃতিৱান কৰি গঢ়ি তোলাই আছিল এইজন জীৱন শিল্পীৰ জীৱনৰ ব্ৰত। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ প্ৰতিভাৰ বহুধা বিস্তৃতিত এখন স্বচ্ছ দাপোণৰ দৰে উজলি উঠিছিল সত্য-শিৱ-সুন্দৰৰ ৰূপ। তেওঁৰ দৰ্শন, তেওঁৰ স্বপ্ন গঢ় লৈ উঠিছিল গভীৰ ঐতিহ্য চেতনা আৰু বিজ্ঞানসন্মত দৃষ্টিভংগীৰ সমন্বয়ত। স্বকীয় ভাবনাৰে সাহিত্য- সংস্কৃতি আৰু কলাৰ বিকাশৰ বাবে তেওঁ অহোপুৰুষাৰ্থ কৰি অসমৰ জাতীয় জীৱনলৈ আগবঢ়াই গ'ল মহত্ত্বপূৰ্ণ অৱদান। তেওঁৰ অক্ষয় আৰু অম্লান সৃষ্টিয়ে অসমীয়া জাতীয় জীৱনক কেৱল ঐশ্বৰ্যশালী কৰাই নহয়, গতিধৰ্মীতাও প্ৰৱাহিত কৰিলে। “আনে গচকি বন মাৰি যোৱা পথেদি সুন্দৰৰ সন্ধানত তেওঁ আগবাঢ়ি নগৈছিল; স্বকীয়ভাৱে সকলো বস্তু চাবলৈ আৰু ৰূপ দিবলৈ তেওঁৰ প্ৰতিভা নিয়োজিত কৰিছিল।”[১] দেশ-কালৰ সংকীৰ্ণ সীমাৰেখা পাৰ হৈ, তেওঁৰ সৃষ্টি প্ৰতিভাই লাভ কৰিছিল বিশ্বজনীন আৱেদন। তেওঁৰ চিন্তাত, তেওঁৰ স্বাৰ্থত এখন নিস্পেষণহীন, শুভময় বিশ্বৰ স্বপ্ন অহৰহ জাগ্ৰত হৈ আছিল। আন্ধাৰৰ সতে যুঁজি পোহৰলৈ যাবলৈ অহৰহ চেষ্টা কৰি থকা, নুনুমুৱা আলোচকৰ চাকি জ্বলাবলৈ প্ৰাণপণে চেষ্টা কৰা, ওপজা গাৱঁৰ বকুলতলৰপৰা বনগীত-বিহুনাম-বিয়ানামৰ সুৰ বুটলি ঘৰে ঘৰে সিঁচিবলৈ বিচৰা, জনতাৰ কপালৰ আন্ধাৰ ভাগ্যলেখা পোহৰেৰে ধুই দি, ভুৱনবিজয়ী লেখনীৰে মহাজীৱনৰ মহাভাগ্য লেখা অংকিত কৰিবলৈ আগবঢ়া— এই শিল্পীসত্তাই অসমীয়া মানুহক দি গ'ল বিশ্বাস, প্ৰমূল্য আৰু আদৰ্শৰ ধাৰণা শিকাই গ'ল স্বদেশক ভালপোৱাৰ মন্ত্ৰ, উদাত্ত ধ্বনিৰে মুক জনতাৰ মুখত দি গ'ল সাহসৰ বাণী।

গীত-কবিতা-গদ্য-শিশুউপযোগী ৰচনা- জীৱনী- উপন্যাস আদিৰে অসমীয়া সাহিত্যলৈ বৰ্ণময় সম্ভাৰ আগবঢ়োৱাৰ লগতে নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত ব্যতিক্ৰমী

---

[১] সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (ভূমিকা), পৃষ্ঠা ৭

চিন্তাৰ নতুন বাট এটা ৰচনা কৰিলে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ হাততেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যই প্ৰথম গজালি মেলাৰ পাছত ৰূপান্তৰৰ মাজেদি বিকাশ লাভ কৰি অৰুণোদয় আৰু জোনাকী যুগত সফল সাহিত্য কৰ্ম হিচাপে পৰিচিত হয়। আধুনিকতাৰ সকলো বৈশিষ্ট্য, নতুন আঙ্গিক, ভাববস্তুৰ নতুনত্বৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যক বিশ্বজনীন মূল্যবোধেৰে নতুন ৰূপত সজাই-পৰাই তুলিলে। নাটকৰ মাজেদিয়ে তেওঁৰ সৃষ্টিৰ স্বাভাৱিক পৰিস্ফুৰণ ঘটিছে, নাটকৰ মাজেদিয়ে তেওঁৰ কলাসাধনাই জাতীয় জীৱনক নতুন ৰূপত তুলি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ অনলস সাধনাৰ ফলশ্ৰুতি নখন নাটকৰ প্ৰতিখনিয়েই আপোন-আপোন বৈশিষ্ট্যৰে উজ্জ্বল। প্ৰসংগক্ৰমে মহেন্দ্ৰ বৰাৰ এটি মন্তব্য উল্লেখ কৰিব পাৰি- "তেওঁৰ কৈশোৰ আৰু যৌৱনৰ বয়ঃসন্ধিৰ সৃষ্টি 'শোণিত কুঁৱৰী' জাতীয় নাট্য পৰম্পৰাত ৰচিত এখন সাৰ্থক সপোন-নাটক। অথবা ক'ব পাৰি, এটা দশকৰ পাছতহে য়ুৰোপীয় ৰংগমঞ্চত ভুমুকি মৰা 'কাব্যকল্প নাটক' (poetic Drama) ৰ আগলি বতৰা। তেওঁৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম' আৰু 'লভিতা' য়ুৰোপীয় নাট্যচিন্তাৰ বিভিন্ন দিশৰ নানা স্পষ্ট ইংগিতবিশিষ্ট। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' যেনেকৈ তেওঁৰ উৎকৃষ্টতম নাট্যকৃতি, 'ৰূপালীম' তেনেকৈ তেওঁৰ মহত্তম শিল্পকৰ্ম আৰু 'লভিতা' নিঃসন্দেহে তেওঁৰ নাট্যকাৰ জীৱনৰ সাহসিকতম পদক্ষেপ। .....তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত নাটক বোলা বস্তুটোৱেই আছিল, প্ৰতিটো আনুপুংখিক প্ৰকৰণ উপকৰণৰ সতৰ্ক সমাৱেশৰ ফলশ্ৰুতিঃ।"[২] অতি সতৰ্কতাৰে নাট্যকৰ্ম সম্পাদন কৰিবলৈ আগবঢ়া তেওঁৰ নাটককেইখন সেয়েহে হয়তো ভিন্ন স্বাদেৰে উপচি পৰা। প্ৰায় কেইখন নাটকেই কাব্যিক সংলাপ, ৰোমাণ্টিক ভাবনা আৰু বিচিত্ৰ চৰিত্ৰৰ সমাৱেশযুক্ত হৈ, পাঠক বা দৰ্শকৰ হৃদয় জয় কৰিব পাৰিছে। নাটককেইখনৰ ভিতৰত 'লভিতা' সকলো দিশতে ব্যতিক্ৰমী। 'লভিতা' পঢ়ি উঠাৰ পাছত সকলো পাঠকৰে অনুভৱ হয়— বাকীকেইখন নাটকৰ কাব্যাশ্ৰয়ী নাট্যকাৰজনৰ অনুপস্থিতি।

এখন গভীৰ দেশাত্মবোধৰ নাটক 'লভিতা'ৰ ৰচনাকাল ১৯৪৫-৪৬ চন। ৰোগশয্যাত পৰি থকা অৱস্থাত আগৰৱালাই লিখি থৈ যোৱা এই নাটকখন সকলো নাটকৰ ভিতৰত আধুনিকতম পৰীক্ষামূলক আংগিকসমৃদ্ধ, শিল্পচেতনাতকৈ জীৱনচেতনাৰ প্ৰতি অধিকতম মূল্য আৰোপিত সৃষ্টি হিচাপে তেওঁৰ নাট্যকাৰ জীৱনৰ সাহসিকতম কীৰ্ত্তি।"[৩] নাটকখনৰ কাহিনীভাগ সম্পূৰ্ণ বাস্তৱ আধাৰিত।

---

২ মহেন্দ্ৰ বৰা, সাহিত্য আৰু সাহিত্য, পৃষ্ঠা ৯১

৩ মহেন্দ্ৰ বৰা, উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ১০৭

নাট্যকাৰে এই সম্পৰ্কে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে এনেদৰে- "এই নাটকত যিবোৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ দিয়া হৈছে, সেইবোৰ সকলো বিয়াল্লিছ আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ অসমত হোৱা সচাঁ ঘটনাৱলীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।"[৪] নাটকখনিত সমকাল চেতনা অতি বাস্তৱৰূপত ফুটি উঠিছে। সচৰাচৰ অসমীয়া দেশপ্ৰেমমূলক নাট্যসমূহৰ বিষয়বস্তু নাট্যকাৰসকলে বুৰঞ্জীৰ উজ্জ্বল চৰিত্ৰসমূহৰ জীৱন পৰিক্ৰমাৰপৰাই বুটলি লোৱা দৃষ্টিগোচৰ হয়। দেশপ্ৰেমমূলক নাট ৰচনাৰ প্ৰচলিত ধাৰাৰপৰা আঁতৰি আগৰৱালাই কিছু ব্যতিক্ৰমী চিন্তা-চৰ্চাৰে 'লভিতা'ক সজাই তুলিছে। পূৰ্বৰ নাটকেইখনত যি আৱেগময়তা, কাব্যিকতা তথা কল্পনাবিলাসিতাৰ প্ৰচুৰ ব্যৱহাৰ দেখিবলৈ পোৱা গৈছিল 'লভিতা'ত সেইবিলাক অনুপস্থিত। ১৯৪১ চনৰ শেষত তেজপুৰৰ 'শালনি এয়াৰ ফিল্ড'ত সংঘটিত হোৱা এটা ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে নাটখন ৰচনা কৰিছে। মিলিটেৰীৰ সহায়ত অসমীয়া গাওঁ এখন তুলি দিয়াৰ সময়ত কেইবাগৰাকীও অসমীয়া মহিলাই, ভেটিৰপৰা আতঁৰি নাযাওঁ তুলি গোৰ্খা চিপাহীৰ বন্দুকৰ আগত বুকুপাতি থিয় হৈছিল। অসমীয়া নাৰীৰ এই সাহস, নিৰ্ভীক-মানসিকতাই নাট্যকাৰক অভিভূত কৰি তুলিছিল। সেই সময়ত অসমৰ জাতীয় জীৱন বিপন্নপ্ৰায় হৈ উঠিছিল স্বাধীনতাৰ ৰণ আৰু অসমৰ ওপৰেদি বৈ যোৱা দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ধুমুহাজাকৰ ফলত। দেশৰ এনে পৰিস্থিতিয়েই সম্ভৱতঃ নাট্যকাৰক কাব্যিক ভাবনা তথা কাল্পনিক জগতখনৰপৰা আতঁৰাই আনি গদ্যময় কঠিন বাস্তৱৰ ক্ষেত্ৰখনত থিয় কৰালেহি।

স্বাধীনতাৰ পটভূমিত, দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ বিভীষিকাৰ লগতে কংগ্ৰেছ, আজাদ হিন্দ ফৌজ আৰু অন্যান্য স্বাধীনতাকামী ৰাজনৈতিক সংগঠনৰ অভ্যুত্থানে অসমৰ জণগনক অজস্ৰ সমস্যাৰ মুখামুখি কৰিছিল। এনে অনেক সমস্যাৰ সন্মুখীন হোৱা অসমৰ জনগণৰ জীৱন পৰিক্ৰমাত, দৰিদ্ৰতা, সাধাৰণ মানুহৰ দুৰৱস্থা, গণ উচ্ছেদ, ব্ৰিটিছ সৈন্যৰ দুষ্কাৰ্য, মূল্যবৃদ্ধি, নাৰী শক্তিৰ অভাৱনীয় উত্থান আদিয়েও এক উল্লেখযোগ্য প্ৰভাৱ পেলাইছিল। এই সকলো দিশ সামৰি নাট্যকাৰে 'লভিতা'ৰ কাহিনীভাগ নিৰ্মাণ কৰাৰ বাবে নাটকীয় বিন্যাসত কিছু বিক্ষিপ্ত চিন্তাৰ সমাৱেশ ঘটিছে। বহুতো সমস্যাৰ অৱতাৰণা কৰাৰ ফলত নাটখনিত অনেক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব লগীয়া হোৱাত কাহিনীয়ে স্বাভাৱিকভাৱে আগবাঢ়িব পৰা নাই। অৱশ্যে নাট্যকাৰে 'লভিতা'ক এক অগতানুগতিক নাটকৰ শাৰীতে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। লগতে নাটখনিৰ সম্পৰ্কে পাঠকক সামগ্ৰিক ধাৰণা এটাও এনেদৰে দিছে— "ইয়াত সচৰাচৰ যেনেকৈ নাটকত আখ্যান, প্লট, চৰিত্ৰাঙ্কন থাকে, ঠিক সেইদৰে

---

[৪] সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, লভিতাৰ পাতনি

সেইবোৰ ইয়াত দিয়া হোৱা নাই। আখ্যান আছে যদিও তাক মাত্র নাটকীয় ঘটনাবলী গাঁথিবলৈ সূত্রৰ দৰেহে লোৱা হৈছে। প্লট ইয়াত দেখুৱাব খোজা নাই।"[৫] নায়ক-নায়িকা হিচাপে ইয়াত চৰিত্র নাই। ইয়াত নায়ক গোটেই অসমীয়া ৰাইজেই।' যদিও নাট্যকাৰে 'লভিতা'ত নায়ক বা নায়িকাৰ স্থিতি অস্বীকাৰ কৰিছে তথাপিও লভিতাক নায়িকা হিচাপে ধৰি ল'ব পাৰি। নাট্যকাৰে 'লভিতা' নাটখনি ৰচনা কৰাৰ আগে-পিছে গান্ধীজীৰ 'কংগ্রেছী ভ্রান্ত ধ্যান-ধাৰণাৰ প্রতি মোহভংগ হৈ সাম্যবাদী চিন্তাৰে অনুপ্রাণিত হৈছিল। গতানুগতিক নাটকৰ নায়ক-নায়িকা মধ্যযুগীয়, সামন্তবাদী বা ৰাজতন্ত্রী সমাজ ব্যৱস্থাৰ সৃষ্টি।[৬] জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই সমাজৰ প্রতিজন ব্যক্তিকেই একে আসনত উপৱিষ্ট কৰোৱাবলৈ বিচাৰি হয়তো শোষণ-নিপীড়নেৰে জর্জৰিত সমাজৰ বিৰুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা কৰি, এনেদৰে নাটখনিত নায়ক বা নয়িকাৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাছিল। এনে দৃষ্টিভংগীৰে চা'লেও নাটখনিৰ নায়ক-নায়িকা হিচাপে গোলাপ আৰু লভিতা সকলো পাঠকৰে সন্মুখত থিয় হয়হি।

জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ প্রতিখন নাটকৰ নাৰী চৰিত্রবিলাকৰ এক ব্যতিক্রমী বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। উষা, শেৱালি, ৰূপালীম, চিত্রলেখা, কাঞ্চনমতী, ইতিভেন, লভিতা— প্রতিগৰাকীয়েই স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে উজ্জ্বল। এই নাৰী চৰিত্রবিলাকৰ কোনোবা এগৰাকী লাৱন্যময়ী-কল্যাণকামী, কোনোৱা এগৰাকী বুদ্ধিদীপ্তা, আদর্শৱতী বা কোনোৱা এগৰাকী তেজোদীপ্ত চেতনাৰে বলিষ্ঠ। অনুমান হয় নাট্যকাৰৰ নাৰীৰ প্রতি আছিল এক শ্রদ্ধাশীল মনোভাব। সেয়েহে অনুভৱী নাট্যকাৰৰ চিন্তা-চেতনাত এনে বিচিত্র নাৰী চৰিত্রৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হৈছিল। আনকেইখন নাটকৰ ৰমন্যাসিকতা 'লভিতা'ত সম্পূর্ণৰূপে নাট্যকাৰে বর্জন কৰিছে। মহেন্দ্র বৰাই প্রসংগক্রমে এনেদৰে মন্তব্য কৰিছে- 'ধাৰণা হয়, লভিতাৰ চৰিত্রটো ইতিভেনৰেই পৰিবর্ধিত ৰূপ। লভিতাৰ জীৱনটোৱেই যেন ইতিভেনৰ সেই তেজোদীপ্ত বচনৰ মূর্তিমান সঁহাৰি; একো কৰিব নোৱাৰি তেওঁ মণিমুগ্ধৰ শিলৰ দুর্গৰ লোহাৰ দুৱাৰত মূৰ খুন্দিয়াই মৰিবগৈতো পাৰিম। চৰিত্রটোৰ পৰিকল্পনাত ইয়াৰ লগতে নিশ্চয়কৈ যোগ হৈছে জ্যোতিপ্রসাদৰ কল্পনা চকুত ভাহি উঠা বিয়াল্লিছৰ বীৰাঙ্গনা কনকলতাৰ অনমনীয় ৰূপ।"[৭] ভোগেশ্বৰী-কনকলতাৰ জীৱনচেতনাৰ অনুপ্রেৰণাৰে সৃষ্টি হোৱা

---

৫ সত্যেন্দ্রনাথ শর্মা (সম্পাদিত), উক্ত গ্রন্থ, পাতনি (লভিতা)

৬ পোনা মহন্ত, জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটক ঃ ৰূপান্তৰৰ ধাৰণা আৰু সামগ্রিক ঐক্যঃ ৰূপান্তৰৰ শিল্পী জ্যোতিপ্রসাদঃ ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ জন্ম শতবর্ষ উৎযাপন সমিতি, ডিব্রুগড়, পৃষ্ঠা ৯৮

৭ মহেন্দ্র বৰা, পূর্বোক্ত গ্রন্থ, পৃষ্ঠা ১০৭

লভিতাই আন আন নাৰী চৰিত্ৰতকৈ বাস্তৱৰ ক্ষেত্ৰখনলৈ নতুন চেতনাৰ বাৰ্তা বহন কৰি আনিলে।

লভিতা এজনী সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালী। তাইৰ চিন্তাত, তাইৰ মানসত অসমৰ সৰল জনজীৱনৰ প্ৰতিবিম্ব। বনগীত-বিহুগীত গাই আপোনপাহৰা হৈ থকা ছোৱালীজনীয়ে জীৱনৰ জটিলতাৰ মাজত কোনোদিনে সোমাই পোৱা নাই। কিন্তু দেশৰ ওপৰেদি বৈ যোৱা এজাক ধুমুহাই লভিতাৰ সহজ-সৰল জীৱনলৈ এক অভিনৱ পৰিৱৰ্তনৰ ঢল বোৱাই আনিছে। যুদ্ধৰ ভয়াৱহ পৰিস্থিতিয়ে সোণাময় দেশখনত যি অশান্তিৰ বীজ সিঁচি দিলে তাৰ ফলতেই দেশৰ ডেকাগাভৰু, ল'ৰা-বুঢ়া সকলোৱে সমানে সুখ-সম্পদ ত্যাগ কৰি, জাতীয় আন্দোলনত জঁপিয়াই পৰিবলগা অৱস্থাৰ সৃষ্টি হ'ল। লভিতাই যদিও গাঁৱলীয়া সমাজখনৰ চিন্তা-চেতনাকে ঘাইকৈ মানসত ঠাই দিছিল, সেই চিন্তা স্বদেশপ্ৰেম, মানৱপ্ৰেমেৰে সমৃদ্ধ। লহৰজান গাঁৱৰ সহজ-সৰল গাভৰুজনীৰ চিন্তাত ফুটি উঠিছে ৰাজনৈতিক দৰ্শন। বিদেশীৰ শোষণ-নিপীড়ন, দুষ্কৃতিকাৰীৰ অখণ্ড প্ৰতাপ আদিয়ে তোলপাৰ লগোৱা অসমভূমিত বিপ্লৱৰ মাজেদিহে পৰিৱৰ্তন সম্ভৱ এই কথা নাট্যকাৰে পলে পলে অনুভৱ কৰিছিল। উপলব্ধি কৰিছিল সমাজৰ উচ্চশ্ৰেণীৰ লোকে, অভিজাত শ্ৰেণীয়ে, চহকী ব্যক্তিয়ে কেতিয়াও বিপ্লৱৰ কাঁইটীয়া বাটত খোজ নেপেলায়। বিপ্লৱ বা বিদ্ৰোহ কৰিব সেইচাম মানুহে,- যিচাম মানুহে অহৰহ দৈনন্দিন জীৱনত এক কঠিন বাস্তৱৰ মুখামুখি হ'ব লগা হৈছে। সেয়ে নাট্যকাৰে লভিতাৰ বাবে গাঁৱৰ পৰিৱেশ বিচাৰি লৈছে; বিয়াল্লিছৰ আন্দোলনে কিদৰে গাঁৱে-ভূঞে প্ৰসাৰতা লাভ কৰিছিল সেই কথা নাটকখনিত দাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। দ্বিতীয় মহাসমৰে কেনেকৈ সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ জীৱন দুৰ্বিসহ কৰি তুলিছিল তাৰ এখন বাস্তৱ ছবি নাটখনিত চিত্ৰিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এক সংকটময়, বিপৰ্যস্ত, ভয়াৱহ সময়ৰ ঐতিহাসিক ছবিখন নাটখনিত ফুটাই তোলাৰ কল্পনা কৰাৰ প্ৰাক্‌মুহূৰ্তত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ মানসত স্বাধীনতা আন্দোলনৰ যুঁজাৰু বীৰাংগনাসকলৰ আদৰ্শৰ প্ৰতিবিম্ব নিশ্চয় উজলি উঠিছিল। তদুপৰি সমাজ-সচেতন নাট্যকাৰজনে অসমীয়া সাধাৰণ ডেকা-গাভৰুৰ মানসিক সৱলতা-দুৰ্বলতাৰ দিশটো দাঙি ধৰি সমাজখনক জগাই তুলিবলৈ এই নাটখনিৰ যোগেদি চেষ্টা কৰিছিল। নাট্যকাৰৰ ভাষাৰে- "অসমীয়া সাধাৰণ ডেকা-ডেকেৰীয়ে পৃথিৱীলৈ অহা ন পোহৰৰ বাণী কিমানখিনি লব পাৰিছে আৰু সেই পোহৰত নতুন দিনৰ বাবে নিজকেই গঢ়ি তুলিবলৈ কিমানদূৰ নতুন ভাবেৰে অনুপ্ৰাণিত হ'ব পাৰিছে তাৰো আভাস দিবলৈ ইয়াত যত্ন কৰা হৈছে- যাতে আজি এই অসমীয়াৰ জীৱনৰ সন্ধিক্ষণত অসমীয়াই নিজৰ স্বৰূপ চাবলৈ সুবিধা পাই নিজৰ নিজৰ চৰিত্ৰৰ সবলতা-দুৰ্বলতা জানি ভৱিষ্যতৰ সৈতে যুঁজিবলৈ সক্ষম হ'ব

পাৰে।"[৮] সামগ্ৰিকভাৱে, অসমৰ নতুন প্ৰজন্মৰ নতুন চিন্তা-চেতনাৰে উজ্জীৱিত কৰি, নতুন পথৰ যাত্ৰী হিচাপে আগবঢ়াই দিবলৈ নাট্যকাৰে লভিতাৰ দৰে এটা শক্তিশালী চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিলে। নাটকখনিৰ মূল চালিকা-শক্তি (spirit) ৰূপেও লভিতা চৰিত্ৰই প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে।[৯]

নাটখনিৰ মুখ্য নাৰী চৰিত্ৰ লভিতাৰ পিতৃ বানেশ্বৰ বৰুৱাৰ জাপানী সেনাৰ বোমা বিস্ফোৰণত মৃত্যু হোৱাত প্ৰেমিক গোলাপে লভিতাৰ নিৰাপত্তাৰ বাবে মৌজাদাৰৰ আশ্ৰয়ত ৰাখিলে যদিও মৌজাদাৰৰ ঘৰৰ ভেম, আভিজাত্য আৰু দেশপ্ৰেমহীন মনোবৃত্তিৰ বাবে তাই মৌজাদাৰৰ ঘৰ ত্যাগ কৰি, লক্ষ্যহীনভাৱে ওলাই আহিল। তাৰ পাছতে লভিতাই ভাৰতীয় সৈন্য তিনিটাৰ হাতত ধৰ্ষিতা হোৱাৰ উপক্ৰম হয়। তেনে অসহায় অৱস্থাৰপৰা এজন সহানুভূতিশীল ভাৰতীয় আৰক্ষী বিষয়াই তাইক উদ্ধাৰ কৰি, শাক-পাচলি বিক্ৰি কৰিবলৈ যোৱা এজন অসমীয়া মুছলমান বৃদ্ধৰ হাতত গটাই দিয়ে। এজনী হিন্দু ছোৱালী মুছলমানৰ ঘৰত আশ্ৰয় লোৱাৰ বাবে তাইক সমাজে সহানুভূতি নেদেখুৱালে। লভিতাৰ প্ৰেমিক গোলাপো সামন্তবাদী নীতি-নিয়মৰ হেঁচাত নিমাত হৈ ৰ'ল। লভিতাই দুৰ্বল ভীৰু মানসিকতাৰ প্ৰেমিক গোলাপৰ প্ৰেম কঠিন মনোভাবেৰে বৰ্জন কৰি বলিষ্ঠভাৱে কৈ উঠিছে এনেদৰে—"তুমি নকবা আজিৰ দিনৰ ডেকা ল'ৰা বুলি, তোমাক নিজকে সেইবুলি ভুৱা নিদিবা। যি ডেকাৰ অন্তৰত বিপ্লৱৰ জুই জলা নাই, সি আজিৰ দিনৰ ডেকা হ'বই নোৱাৰে। ৰজাৰ অন্যায়, দেশৰ অন্যায়, দেশত চলি থকা অন্যায়, নিয়ম-কাৰণ, মুৰ্খ সমাজৰ সংকীৰ্ণ মনৰ মানুহৰ নিৰপৰাধী নিমাখিতৰ ওপৰত অন্যায়-অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে নিজৰ সুখ-সম্পদ আনকি জীৱনকো দি যি ডেকাৰ থিয় হ'বলৈ মনত বল নাই, বুকুত শক্তি নাই সি আজিৰ ডেকা হ'বই নোৱাৰে।"[১০] ৰক্ষণশীল সমাজ এখনৰ প্ৰতিনিধি গোলাপৰ ওচৰতো আশ্ৰয় নেপাই লভিতা পৰিস্থিতিৰ তাড়নাত সেনাবাহিনীৰ নাৰ্চৰ কামত সোমাল। লভিতাই পৰিহাৰ কৰিছে পৰম্পৰাগত অসমীয়া নাৰীৰ ভূমিকা। জাপানী সৈন্যৰ হাতত বন্দী হৈ পাছত লভিতাই আজাদ-হিন্দ-ফৌজত যোগদান কৰে। আজাদ-হিন্দ-ফৌজত যোগ দি লভিতাই বহুবছৰ বিদেশত কটোৱাৰ পাছত আজাদ হিন্দ ফৌজত লেফ্‌টেনেন্ট হিচাপে দক্ষতাৰ পৰিচয় দিয়া বৰুৱাৰ অনুপ্ৰেৰণাত দেশমাতৃৰ উদ্ধাৰৰ কামত দেহ-মন সঁপি দিয়ে। অৱশেষত এক কৰুণ পৰিণতিত লেফ্‌টেনেন্ট বৰুৱা আৰু লভিতাই প্ৰাণ আহুতি দিয়ে।

---

৮ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পাতনি (লভিতা)

৯ প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা, জ্যোতি মনীষা, পৃষ্ঠা ১২৫

১০ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পাতনি (লভিতা)

নাটকখনিত কাহিনীটো ক্ষুদ্র হ'লেও নাট্যকাৰে ইয়াৰ মাজেদি অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ বিশালতাক অতি দক্ষতাৰে উপস্থাপন কৰিছে। অসমীয়া নাৰী আত্মমৰ্যাদাৰ প্ৰতি সদা সচেতন। পৰিস্থিতি অনুযায়ী তেওঁলোকে নিজৰ সন্মান, মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰাখিব পাৰে। লভিতা চৰিত্ৰটোত নাট্যকাৰে অসমীয়া নাৰীৰ এই গুণ অক্ষুণ্ণ ৰাখিছে। দাৰোগাই যেতিয়া 'পিষ্টলৰ গুলীৰে কলিজা উৰুৱাই দিম' বুলি খেদি আহে তেতিয়া বীৰদৰ্পে লভিতাই কয়- "আজিকালিৰ ছোৱালীয়ে পিষ্টল, বন্দুক, বৰটোপ, বোমা একোলৈকে ভয় নকৰে। পিষ্টল দেখুৱাই আজিৰ ছোৱালীক ভয় দেখুৱাবলৈ আহিছ।" সমৰসজ্জাৰ বাবে লহৰজান উৰাজাহাজৰ ঘাটি ৫ মাইললৈকে মুকলি কৰিবলৈ লোৱা নিষ্ঠুৰ সাম্ৰাজ্যবাদী শোষণৰ বিৰুদ্ধে লভিতাই সামান্য গাঁৱলীয়া ছোৱালী এজনী হৈও নিৰ্ভীকচিত্তে যুঁজ দিছে- "গোটেই গৱৰ্ণমেন্টৰ বন্দুক, বৰটোপ আনিলেও চাহাব এই ভেটিৰপৰা এক খোজো আঁতৰ কৰিব নোৱাৰা জীয়াই থাকোমানে। মোৰ ভেটি, মোৰ ঘৰ, মোৰ মাটি, মোৰ দেশ- ইয়াতঁ মোৰ মাতিবৰ অধিকাৰ আছে।" পাছত মৌজাদাৰৰ ঘৰত আশ্ৰয় ল'বলগীয়া হ'লেও তাই "মৌজাদাৰৰ ঘৰৰ দাসত্বৰ বিৰুদ্ধে, সামন্তীয় নিপীড়নৰ বিৰুদ্ধে ক্ৰুদ্ধ বাঘিনীৰ দৰে গৰ্জন কৰি বিদ্ৰোহ কৰিছে।"[১১] নাটকখনিত গাওঁবুঢ়া-মৌজাদাৰ আদি শ্ৰেণীটোৱে শোষকৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ কেনেদৰে সাধাৰণ কৃষক ৰাইজক জলা-কলা কৰিছে তাৰো বাস্তৱ ছবি এখন নাট্যকাৰে দাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে লভিতা চৰিত্ৰৰ মাজেদি। লভিতাৰ মাজত নাট্যকাৰে অসমৰ সংগ্ৰামী মানুহৰ সত্তাক যেন সঞ্জীৱিত কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। অসমীয়া জাতিৰ আত্মমৰ্যাদাবোধ বৃদ্ধি কৰাৰ ক্ষেত্ৰত, জাতীয় আত্মচেতনা জগাই তোলাৰ দিশত আগৰৱালাৰ লভিতাই এক বিশেষ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে হীৰেন গোহাঁইয়ে এনেদৰে মন্তব্য কৰিছে- "অসমৰ সংগ্ৰামী মানুহৰ মনত আত্মবিশ্বাস আৰু স্বদেশপ্ৰেম জাগ্ৰত কৰিবলৈ তেওঁ সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে ঘৃণাৰ হলাহল ছটিয়াইছিল, ঔপনিৱেশিক দাস মনোবৃত্তিক ভৎৰ্সনা কৰিছিল, দেশৰ অতীত-গৌৰৱৰ সজীৱ বতাহেৰে জনতাৰ বুকু ফিন্দ খুৱাই তুলিছিল।"[১২] 'লভিতা'ত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ এনে বিদ্ৰোহী চেতনা গভীৰভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ লগত জড়িত লক্ষ্য, উদ্দেশ্যক লভিতাৰ মাজেদি নাট্যকাৰে দাঙি ধৰি, এটা জাতিৰ সাৰ্বজনীন সংকল্পৰ কথাও যেন ঘোষণা কৰিছে।

---

১১ শোণিত বিজয় দাস আৰু মুনীন বায়ন সম্পাদিত, হীৰেণ গোহাইৰ ৰচনাৱলী, পৃষ্ঠা ৩৫৬

১২ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৩৫৭

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সামগ্ৰিক চিন্তাধাৰা আছিল সাম্যবাদী। সমাজৰ কুসংস্কাৰ, ধৰ্মীয় ভেদাভেদ আদিক আঁতৰাই এখন নতুন অসম গঢ়াৰ সপোন দেখা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই লভিতাক সাম্যবাদী চেতনাৰ প্ৰতীক হিচাপে থিয় কৰাইছে। সুবিধাবাদী শ্ৰেণীয়ে সৃষ্টি কৰি লোৱা জাতিভেদ প্ৰথাৰ প্ৰতি আগৰৱালাৰ বীতশ্ৰদ্ধ ভাব লভিতাৰ মুখেদি যেন প্ৰকাশ পাইছে- "মই হিন্দু মানুহৰ ছোৱালী। মোক এইবোৰ বঙালে-কঙালে হাতত ধৰিলে। মই তোমাৰ ঘৰত, মুছলমানৰ ঘৰত আশ্ৰয় লৈ থাকিলো। বুজিছা ইলাহী ককা; এতিয়া হিন্দু মানুহে মোক সিহঁতৰ গাঁৱত ৰাখে কেনেকৈ? সিহঁতৰ ইহকাল-পৰকাল নষ্ট যাব।" জাত-পাত ধৰ্ম আদিৰ মিল নাথাকিলেও তেজৰ সম্বন্ধ নাথাকিলেও মানুহ যে মানুহৰ কলিজাৰ এফাল, হিয়াৰ এচমকা-সেই কথাষাৰ দুয়োৰো (ইলাহী বক্স আৰু লভিতা) দুয়োৰেপৰা বিচ্ছেদত মৰ্মন্তুদভাৱে বেদনাৰে তিতি প্ৰকাশ পাইছে। স্বজাতৰ ভৎৰ্সনা, প্ৰেমাস্পদৰ কাপুৰুষতাই বিষাক্ত কৰি তোলা লভিতাক বিদায় দিবলৈ লৰৰি গৈছে ইলাহী বক্স— এখন আলসুৱা ভগা বুকু লৈ।[১৩] নাট্যকাৰে সাম্যবাদী চিন্তা-চেতনা লগতে মানৱতাবাদী চিন্তাৰো উন্মেষ ঘটাইছে লভিতা আৰু ইলাহী বক্স চৰিত্ৰ দুটাৰ স্বাভাৱিক উপস্থাপনেৰে।

লভিতাত ১৯ টা নামযুক্ত চৰিত্ৰৰ সৈতে নিগ্ৰো সৈন্য, কংগ্ৰেছী ভলণ্টিয়াৰ, কেইজনমান এ.আৰ.পি. পুলিচ, এজাক গাঁৱলীয়া তিৰোতা, ঠিকাদাৰ, মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ী, নগা ছোৱালী আদি অনেক নামহীন চৰিত্ৰৰ সমাৱেশ ঘটিছে। এই আটাইবোৰ চৰিত্ৰই বাস্তৱ পৰিৱেশ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। এই আটাইবোৰ চৰিত্ৰই সেই সময়ৰ বাস্তৱ জীৱনৰ সংকটকালীন দুৰ্যোগৰ আভাস দিছে, সমাজৰ সৰ্বস্তৰৰ মানুহে কিদৰে শান্তি হেৰুৱাব লগা হৈছিল তাৰ ইংগিত বহন কৰিছে। এই চৰিত্ৰসমূহৰ সন্মিলিত ভূমিকাই জনগণক সজাগ আৰু সক্ৰিয় কৰি তুলিবলৈ একপ্ৰকাৰ সক্ষম হৈছে। জনতাই ৰূপান্তৰৰ বাবে, মুক্তিৰ বাবে দুৰ্যোগৰ মাজেদি যে সাধনা কৰিছে, লভিতাই সেই সাধনাৰ, সেই সংকল্পৰ আঁৰিয়া ধৰিছে। "লভিতাৰ মাজত সত্যৰ প্ৰতি এক পৱিত্ৰ নিষ্ঠা আছে, যাৰ ফলত তেওঁৰ ব্যক্তিত্বত জুইৰ ফিৰিঙতিৰ দৰে জিলিকি আছে এক আপোচহীন মনোভাব। ইয়াৰ বলতে সাতামপুৰুষীয়া হিন্দু-মুছলমান বিভেদ হেলাৰঙে নেওচিব পাৰিছে, গাঁৱৰ জীয়ৰী হৈও পৈতৃক মাটি-ভেটিৰপৰা যেতিয়া সাম্ৰাজ্যবাদী সৈন্য বাহিনীয়ে লভিতাক সপৰিয়ালে উচ্ছেদ কৰিবলৈ আহিছে তেতিয়া ৰণচণ্ডী মূৰ্ত্তি ধৰি সাম্ৰাজ্যবাদী ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰৰ প্ৰতিনিধিৰ কলিজা কঁপাই দিছে লভিতাই।"[১৪]

---

[১৩] গোবিন্দ দাস, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য মনীষা, পৃষ্ঠা ১২৪

[১৪] শোণিত বিজয় দাস আৰু মুনীন বায়ন সম্পাদিত, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৩৮১

নাটকখনিৰ শেষৰফালে লভিতাৰ জীৱনৰ অন্তিম পৰিণতিয়ে এক গভীৰ কাৰুণ্যৰ উদ্রেক কৰিছে। নিজৰ মতাদৰ্শনৰপৰা কোনো ক্ষেত্ৰতে বিচলিত নোহোৱাকৈ লভিতাই সশস্ত্র মুক্তিযুদ্ধৰ সংগ্রামী আৰু সক্রিয় কৰ্মী হৈ, অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা, প্ৰেৰণা-মন্ত্ৰণা, শুভ-অশুভৰ এখন বিচিত্ৰ ছবি জনতাৰ সন্মুখত দাঙি ধৰিলে। ওপজা মাটিৰ সুবাসসিক্ত বনগীত-বিহুগীত আওৰাই নাটকখনিৰ প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত লভিতাই খোজ দিয়াৰপৰা বন্দুকৰ গুলীত থকাসৰকা হৈ মৃত্যুক সাবটি লোৱাৰ সময়তো অসমৰ সুৱদি সুৰীয়া নাম এটি শুনিবলৈ বিচাৰিছে, যাবৰ পৰত অসমী আইৰ মাটিৰে কপালত ফোঁট এটি ল'বলৈ বিচাৰিছে। নাট্যকাৰৰ গভীৰ স্বদেশপ্ৰেম চৰিত্ৰটোৱে নাটকখনিৰ আৰম্ভণিৰপৰা সামৰণিলৈকে বহন কৰিছে। লভিতাক নতুন যুগৰ প্ৰতিনিধি ৰূপ কৰি, আধুনিক চিন্তা-ভাবনাৰে সংস্কাৰমুক্ত প্ৰগতিশীল নাৰী হিচাপে গঢ়ি তুলি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই তেওঁৰ আদৰ্শ আৰু অভিজ্ঞতাক প্ৰকাশ কৰিলে। তদুপৰি, নাট্যকাৰে লভিতাক অন্য এটি বাৰ্তাৰেও জনতাক সজাগ কৰি তোলাৰ সাহস কৰিছে। মানুহৰ জীৱনৰ দুখ-যন্ত্ৰণা, কাৰুণ্য কোনো অলৌকিক শক্তিৰপৰা বা নিয়তিৰপৰা নাহে, আহে মানুহৰ সমাজখনৰপৰাহে। মানুহৰ সুন্দৰ জীৱনক অসুন্দৰ কৰা আৰু শান্তিকামী মানুহৰ জীৱন অশান্তিৰে জৰ্জৰিত কৰি তোলা অশুভ শক্তি হিচাপে মানৱ সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীক উদঙাই দেখুৱা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ এই নাৰী চৰিত্ৰটো তুলনাবিহীন। লুইতৰ পাৰত তেজৰ দীপাৱলী পাতি, নতুন তেজৰ শলিতা জ্বলাই, অসমৰ ঘোৰ অমানিশা আঁতৰাই লুইতৰ আকাশ তৰাৰ তৰাৱলীৰে জিলিকাই তোলা 'লভিতা' চৰিত্ৰটো সমগ্ৰ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ সমূহ নাৰীচৰিত্ৰৰ ভিতৰত এক মহৎ চৰিত্ৰ, অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ এখন দলিলৰ অক্ষয়-অব্যয় দৃশ্যপট, স্বপ্নদ্ৰষ্টা নাট্যকাৰৰ এক মহত্তম স্বপ্ন। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (সম্পাদিত) ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী
- ড° মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য আৰু সাহিত্য
- ড° পোনা মহন্ত ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক ঃ ৰূপান্তৰৰ শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ ঃ ৰূপকোৱঁৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা জন্ম শতবৰ্ষ উদযাপন সমিতি, ডিব্ৰুগড়
- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা
- শোনিত বিজয় দাস আৰু মুনীন বায়ন (সম্পাদিত) ঃ হীৰেন গোহাঁই ৰচনাৱলী

ৰূপকোঁৱৰৰ মৌলিক সৃজনী প্ৰতিভাৰে প্ৰতিষ্ঠিত নাটক 'লভিতা'

মনোজ বৰা

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে শুভাৰম্ভ ঘটি বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম তিনিটা দশকত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত সামাজিক, ঐতিহাসিক আৰু পৌৰাণিক নাটকে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰাৰ লগতে জনসাধাৰণৰ মাজত ই অতি জনপ্ৰিয় হৈ উঠিছিল। অৱশ্যে কুৰি শতিকাৰ আগলৈকে অসমত মঞ্চৰ প্ৰসাৰ ঘটা নাছিল যদিও কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে অসমৰ প্ৰধান প্ৰধান অঞ্চলবোৰত মঞ্চ গঢ়ি উঠে আৰু নাট্য-সাহিত্যৰ যথেষ্ট উন্নতি সাধন হয়। এনে এক ক্ষণতে নাট্য-সাহিত্য সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই তেওঁৰ পৌৰাণিক নাটক 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ পাতনিত লিখে— "........ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য আৰু সংগীতৰ ওপৰত বঙলা নাটক আৰু সংগীতৰ প্ৰচণ্ড প্ৰভাৱ। আমাৰ মঞ্চবোৰত বেছি ভাগেই অনুবাদ কৰা বঙলা নাটক আৰু সেই নাটকৰ বঙলা গীত, সুৰ চলিছিল।" সেই সময়ত নাটকত মৌলিকতাৰ অভাৱৰ কথা এই বাক্যষাৰে স্পষ্ট কৰে। কিয়নো অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ অগ্ৰণী ব্যক্তি পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা আৰু লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাটকো বঙালী প্ৰভাৱৰপৰা মুক্ত নাছিল। গীত-মাত সংযোগ, জাতীয় চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আদি দিশত বেজবৰুৱাৰ নাটকত অসমীয়া বৈশিষ্ট্য বহু পৰিমাণে ৰক্ষিত হৈছিল যদিও এইবোৰ নাটক ৰঙ্গমঞ্চৰ বাবে বিশেষ উপযোগী নোহোৱা বাবে বিশেষভাৱে অভিনীত নহৈছিল। গতিকে নাট্য-সাহিত্যৰ প্ৰতি বিশেষ দৃষ্টি ৰাখি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এই দুৰ্বলতাবোৰ গুচাই মৌলিক চিন্তাধাৰাৰে কাব্যগুণসম্পন্ন মঞ্চ উপযোগী নাটক সৃষ্টি কৰাৰ পৰিকল্পনা হাতত ল'লে। ইয়াৰ ফলস্বৰূপেই তেখেতৰ কলমৰপৰা ওলাই আহিল— 'শোণিত কুঁৱৰী', 'ৰূপালীম', 'লভিতা', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'নিমাতী কইনা' আৰু 'খনিকৰ' নাটকেইখন। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ উক্ত নাটকেইখনে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত এটি নতুন দিশত উন্মোচন কৰি জ্যোতিৰ জ্যোতিৰে বাট দেখুৱাই লৈ গ'ল অসমীয়া নাট্যপ্ৰেমীসকলক এখন উচ্চ আসনৰ বাবে।

আগৰৱালাই শোণিত কুঁৱৰী, কাৰেঙৰ লিগিৰী, ৰূপালীম ইত্যাদি নাটকৰ প্ৰত্যেকখনতে একোটা সুকীয়া ৰীতি আৰু দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশ কৰাৰ অন্তত 'লভিতা'

নাটকতো অন্য এক পৃথক ৰীতিৰ প্ৰয়োগ ঘটাই শিল্পীগৰাকীয়ে মৌলিক সৃজনী প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিয়ে। 'লভিতা' হৈছে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শেষ বয়সৰ বহু অভিজ্ঞতাৰ নাট্যৰূপ। ইয়াত নাট্যকাৰৰ বাস্তৱবাদী ধ্যান-ধাৰণা আৰু দৃষ্টিভংগীৰ স্পষ্টতা দেখা যায়। এনে স্পষ্টতা মূল জ্যোতি দৰ্শনৰ বক্তব্যৰপৰা 'লভিতা' নাটক আঁতৰি অহা নাই। নাট্যকাৰৰ নিজস্ব দৰ্শনৰ ভিত্তিত জীৱনৰ বাস্তৱ দিশৰ ছবি অঁকা হৈছে 'লভিতা' নাটকত। 'লভিতা'ৰ পাতনিত নাট্যকাৰে নিজেই উল্লেখ কৰি কৈছে যে— "ইয়াত সচৰাচৰ যেনেকৈ নাটকত আখ্যান, প্লট, চৰিত্ৰাংকন থাকে, ঠিক সেইদৰে সেইবোৰ ইয়াত দিয়া হোৱা নাই। আখ্যান আছে যদিও তাক মাত্ৰ নাটকীয় ঘটনাৱলী গাঁথিবলৈ সূত্ৰৰ দৰেহে লোৱা হৈছে। প্লট ইয়াত দেখুৱাব খোজা নাই। নায়ক-নায়িকা হিচাপে ইয়াত চৰিত্ৰ নাই। ইয়াৰ নায়ক অসমীয়া ৰাইজেই। ...... বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱ আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ মাজেদি অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ বাস্তৱিক ব্যৱহাৰৰ এই নাটক পৰ্যালোচনাৰ দৰেই বুলি ক'লেও ভুল নহ'ব।"

'লভিতা' নাটকখনৰ যোগেদি নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ মানসিকতাৰ স্ফূৰণ ঘটিছে। তেওঁৰ এনে সুদূৰপ্ৰসাৰী মানসিকতাৰ কাৰণ হয়তো সেই সময়ৰ ভৌগোলিক পৰিস্থিতিয়েই মূল। উদাহৰণস্বৰূপে— নাটকখনৰ দ্বিতীয় অংকত মৌজাদাৰৰ ঘৰত লভিতাই আশ্ৰয় গ্ৰহণ কৰা আৰু মৌজাদাৰনীৰ কটুবাক্য আৰু ৰুক্ষ ব্যৱহাৰৰ তীব্ৰ প্ৰতিবাদ কৰি লভিতাই মৌজাদাৰৰ ঘৰ ত্যাগ কৰি ওলাই যোৱা ঘটনাৰ জৰিয়তে আমাৰ সমাজৰ মৌজাদাৰৰ দৰে প্ৰতিপত্তিশীল শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ মানৱীয় গুণহীন বিকৃত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ ছবি অংকন কৰিছে নাট্যকাৰে। তৃতীয় অংকত এলাহ্মুকলীয়া সামাজিক কুসংস্কাৰৰ জৰিয়তে গোলাপ বৰুৱাৰ মাজেদি প্ৰাচীনপন্থী ধ্যান-ধাৰণা আৰু লভিতাৰ মাজেদি চিন্তাধাৰাৰ সংঘাত প্ৰকাশ পাইছে। হিন্দু ছোৱালী লভিতাই ইলাহী বক্সৰ ঘৰত আশ্ৰয় লোৱা ঘটনাটো তৃতীয় অংকৰ মূল তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বিষয়। এই ক্ষেত্ৰত এটা কথা স্পষ্ট যে গান্ধীৰ মানৱীয় আদৰ্শৰ প্ৰতি আস্থাশীল আগৰৱালাই আমাৰ সমাজৰ জাতিগত উচ্চ-নীচৰ বিচাৰ কৰিব খোজা নাছিল। ইয়াৰোপৰি তৃতীয় অংকৰ ঘটনাৰ মাজেদি নাট্যকাৰ গৰাকীৰ বৈজ্ঞানিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। নাটকখনৰ আৰম্ভণিতে গোলাপ বৰুৱা নামৰ চৰিত্ৰটিক উপস্থাপন কৰা হৈছিল এটি প্ৰগতিশীল চৰিত্ৰ হিচাপে। গোলাপ বৰুৱাই সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে বিপ্লৱীভাব পোষণ কৰি শোষিত, দলিত শ্ৰেণীৰ মুক্তিৰ বাণী সমাজত প্ৰচাৰ কৰে, গান্ধীৰ মুক্তিকামী আন্দোলনৰ অংশীদাৰৰূপে নিজকে কথাৰে পৰিচয় দি আত্মমৰ্যাদা বঢ়াব খোজে। কিন্তু পৰম্পৰাৰ কবলত বান্ধ খাই সংস্কাৰাচ্ছন্ন স্থিতিশীল সমাজৰ মত সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি গোলাপ বৰুৱাৰ দৰে মানুহ যে ভণ্ড সেই কথাকে ওলাই পৰিছে। ইয়াৰ কাৰণস্বৰূপে

ক'ব পাৰি যে ইলাহীয়ে গোলাপৰ ঘৰতে লভিতাক আশ্ৰয় দি ৰাখিবৰ বাবে অনুৰোধ কৰাত, গোলাপে লোকচক্ষুৰ ভয়ত লভিতাক আশ্ৰয় দিবলৈ সাহস নকৰিলে। সমাজৰ এনে ভিন্নমুখী শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ পৰোক্ষ বিশ্লেষণ নাট্যকাৰে অতি কৌশল বক্তব্যৰদ্বাৰা উপস্থাপন কৰি তেখেতৰ সুন্দৰ মানসিকতাৰ ইংগিত দিছে।

পৰিস্থিতিৰ কবলত পৰি মানুহৰ জীৱনত কেনে ধৰণৰ অভাৱনীয় অৱস্থাৰ সৃষ্টি হয় এই কথা আগৰৱালাৰ হয়তো দৃঢ় অনুভৱ আছিল। সেয়েহে তেওঁ 'লভিতা' নাটকৰ চতুৰ্থ অংকত ইয়াৰ সাৰ্থক প্ৰকাশ ঘটাইছে। অসমীয়া ছোৱালী হিচাপে লভিতাই পৰম্পৰাগত অসমীয়া নাৰীৰ বৃত্তৰ পৰিধি ভাঙি সৈন্য শিবিৰত নাৰ্চৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। পঞ্চম অংকত ই আৰু বিকাশ লাভ কৰা দেখুৱাই নাট্যকাৰে লভিতাক দেশৰ স্বাধীনতা ৰণৰ ৰণুৱাৰূপে আত্মপ্ৰতিষ্ঠা কৰাইছে।

পৰম্পৰাগত নাট্য ৰীতি অনুসৰি লভিতাৰ শেষ অংকটো ষষ্ঠ অংকহে হ'ব লাগিছিল যদিও নাট্যকাৰে শেষ অংকটো 'সমাপতি' বুলিহে নামকৰণ কৰিছে। লভিতাৰ জীৱনৰ কৰুণ মৃত্যুৰে সামৰণি পৰা নাটখনৰ যোগেদি আগৰৱালাই এটা জীৱনক ক্ষুদ্ৰৰপৰা বিৰাটলৈ, সীমাবদ্ধতাৰপৰা মহত্বলৈ নিয়াৰ এটি যুক্তি আগবঢ়াইছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই 'লভিতা' নাটকত নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰ নাই বুলি কৈছে। এই ক্ষেত্ৰত নাটকখনত নায়ক চৰিত্ৰ নাই সঁচা, কিন্তু লভিতাক নাটকখনৰ নায়িকা বুলি ক'বই লাগিব। নাটকখনৰ আৰম্ভণিৰপৰা তৃতীয় অংকলৈকে গোলাপকে নায়ক যেন ধাৰণা হৈছিল; কিন্তু চতুৰ্থ অংকৰপৰা এই চৰিত্ৰটো অন্তৰ্ধান হয়। আনহাতে চতুৰ্থ অংকৰপৰা শেহলৈকে লেফটেনেন্ট বৰুৱাক দেখা যায় যদিও আগৰছোৱাত এই চৰিত্ৰটি সম্পূৰ্ণ অনুপস্থিত। কিন্তু লভিতা আৰম্ভণিৰ পৰা শেহলৈকে গতিশীলতাৰে নাট্যকাহিনীৰ সৈতে জড়িত হৈ আছে। তদুপৰি নাট্যকাৰৰ জীৱন-দৰ্শনৰ মূল বক্তব্য প্ৰকাশ কৰা হৈছে লভিতাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ মাজেদি। লভিতা চৰিত্ৰৰ চিন্তা আৰু চেতনা মূলতঃ কেৱল স্বদেশপ্ৰেমেৰে সমৃদ্ধ নহয়, লভিতাৰ মানসিকতা ভিন্ন চিন্তা আৰু চেতনাৰে বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ। লভিতাৰ মানসিকতাত স্বদেশপ্ৰেম যিমান গভীৰ, মানৱীয় চেতনাও সিমান প্ৰখৰ। লহৰজান গাঁৱৰপৰা গঞা ৰাইজক চৰকাৰে খেদি পঠাওঁতে লভিতাই দুখীয়া নিছলা গঞা মানুহৰ হৈ অত্যন্ত সহানুভূতিৰে তীব্ৰ প্ৰতিবাদ কৰিছিল। সেইদৰে সহজ-সৰল গঞা মানুহৰ তেজ শুহি শুহি খোৱা গাঁওবুঢ়াক লভিতাই কঠোৰ বাক্যৰে থকা-সৰকা কৰা কথাই লভিতাৰ গভীৰ মানৱিক উপলব্ধিৰ আভাস দিয়ে।

লভিতাৰ ভাব-চিন্তা আৰু কাৰ্যৰপৰা ধাৰণা হয় যে লভিতা নতুন যুগৰ নতুন নাৰী। কিন্তু সিয়ে হ'লেও লভিতা ঐতিহ্যবিমুখী মানসিকতাৰ চৰিত্ৰ নহয়।

নতুন নাৰী হিচাপে লভিতা যিদৰে ঐতিহ্যবিমুখী নহয়, সেইদৰে ৰক্ষণশীলাও নহয়। ঐতিহ্যৰ ভেটিতে নতুন পৰম্পৰা গঢ়ি তোলাৰ পক্ষপাতি বাবে লভিতাই কু-সংস্কাৰস্বৰূপ পৰম্পৰাক অস্বীকাৰ কৰিছে, কিন্তু পুৰণি মূল্যবোধৰ প্রতি শ্রদ্ধা প্রদর্শনো কৰিছে। সেয়ে নাটকখনৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৃশ্যত লভিতাৰ মুখত বৰগীত আৰু নাটকৰ একেবাৰে শেষত মৃত্যুৰ সময়তো লভিতাই আধুনিকা হৈ আধুনিক গীত শুনি জীৱন সামৰিব খোজা নাছিল। অসমৰ সুৱদি সুৰীয়া নাম শুনিব খুজিহে লগৰ নার্চ কেইগৰাকীক কৈছিল— "ভনীটিহঁত নাকান্দিবা। মোৰ মাত নাইকিয়া হৈ আহিছে। মোৰ চকুৰ পোহৰ কমি আহিছে। ভনীটিহঁত। মই যাবৰ সময়ত অসমৰ সুৱদি সুৰীয়া নাম এটা গাই শুনোৱা - অসমৰ সুৱদি মাত - অসমৰ সুৰীয়া মাত - ভনীটিহঁত। নাম-নাম-অসমৰ এটি সুৱদি নাম- অসমী আইৰ সেউজীয়া পথাৰৰ শোভা দেখি মৰিবলৈ নাপালোঁ— আইৰ সুৱদি নামকে শুনি যাওঁ ভনীটিহঁত!"

লভিতাৰ জীৱনৰ অন্তিম পৰৰ এইখিনি কথাই প্ৰমাণ কৰে যে লভিতাৰ ঐতিহ্যপ্রীতি আছিল; কিন্তু অতীতৰ কুসংস্কাৰৰ প্রতি অন্ধ মোহ নাছিল। মুঠৰ ওপৰত নাট্য-কাহিনীৰ চালিকা-শক্তিৰূপে লভিতা চৰিত্ৰই প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। সেয়েহে লভিতা নাটকত প্ৰকৃততে নায়ক-নায়িকা নাট্যকাৰগৰাকীয়ে নাই বুলি ক'লেও নাট্য-কাহিনীত লোৱা মুখ্য ভূমিকাৰ বাবে লভিতাকেই নায়িকাৰ মৰ্যাদা দিব পৰা যায়।

দুই মহাযুদ্ধৰ দোমোজাত আৰু তাৰ পাছৰ বিশ্বৰ বিভিন্ন ঠাইত বিভিন্ন নাট্যকাৰসকলে ৰচনা কৰা নাটকত কিছুমান বিশেষ লক্ষণ দেখা গৈছিল। সেইবোৰ লক্ষণৰ কথা আলোচনা কৰি Allardyce Nicoll য়ে মন্তব্য আগবঢ়াইছিল যে The social interests that had been introduced to the theatre in the late nineteenth century suddenly assumed a new intensity and the play of ideas was transformed in to a propagandist drama. অৱশ্যে এই সময়ছোৱাত নাটকত অৰ্থনৈতিক সমস্যা উত্থাপন কৰাৰ উপৰিও কোনো নাট্যকাৰে ব্যক্তিমনৰ গভীৰতম কোণলৈ সোমাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। এই সময়ছোৱাত প্ৰচলিত মূল্যবোধৰ গৰাখহনীয়া হৈছিল। আনহাতে নতুন এটি সুস্থিৰ মনোভাবৰ জন্ম হোৱা নাছিল। এনে সময় আছিল অস্থিৰতা আৰু অনিশ্চয়তাৰ সময়। যুগৰ এই অস্থিৰতা আৰু অনিশ্চয়তা সাহিত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছিল। ইংৰাজী সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী লিখোতা এডৱাৰ্ড এলবাৰ্টৰ মতে 'of no period is it more true to say that the spirit of the age is perfectly reflected in its literature'। দুই মহাযুদ্ধৰ দোমোজাৰ নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত

ইংলেণ্ডৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী লিখোতাসকল, বিশেষভাৱে চিয়ান অ'কেচি, নৱেল কাওবাৰ্ড আদি উল্লেখযোগ্য। আমেৰিকাতো যথেষ্টজনে (নাট্যকাৰে) যুদ্ধই সৃষ্টি কৰা সামাজিক সমস্যাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি নাটক ৰচনা কৰিছিল। এই সকলৰ ভিতৰত আৰ্থাৰ মিলাৰ আৰু অ'নীল বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

বিয়াল্লিছৰ আন্দোলনৰ সময়ত ৰচিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা' নাটকতে কম-বেছি পৰিমাণে উক্ত নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰভাৱ সু-স্পষ্ট। 'কাওবাৰ্ড' নামৰ এজন নাট্যকাৰে তেওঁৰ 'ডিজাইন ফৰ লিভিং' নামৰ নাটকৰ পাতনিত লিখিছিল যে 'বহুতেই এই নাটকখন সমাজবিৰোধী বা অপ্ৰীতিকৰ আখ্যা দিব।' জ্যোতিপ্ৰসাদেও 'লভিতা'ৰ পাতনিত প্ৰায় তেনে এটি ভাবকে প্ৰকাশ কৰিছিল। যদিও আগৰৱালাৰ নাটক 'লভিতা'ত অন্য নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল, সেয়া আছিল কিন্তু নগন্য। নাট্যকাৰৰ মূল কাম আছিল অসমীয়া জনসাধাৰণক এক সুস্থ মানসিকতাৰে প্ৰতিষ্ঠিত কৰোৱাহে। উদাহৰণস্বৰূপে - লভিতাই গোলাপক তিৰস্কাৰ কৰি কৈছিল "যি ডেকাৰ অন্তৰত বিপ্লৱৰ জুই জ্বলা নাই, সি আজিৰ ডেকা হ'বই নোৱাৰে। ৰজাৰ অন্যায়, আইনৰ অন্যায়, দেশৰ অন্যায়, দেশৰ চলি থকা অন্যায় নিয়ম-কাৰণ, মূৰ্খ সমাজৰ সংকীৰ্ণ মনৰ মানুহৰ নিৰপৰাধী নিমাখিতৰ ওপৰত অন্যায় অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে নিজৰ সুখ-সম্পদ, আনকি জীৱনকো দি যি ডেকাৰ থিয় হ'বলৈ মনত বল নাই, বুকুত শক্তি নাই, সি আজিৰ হ'বই নোৱাৰে।" উক্ত কথাখিনিত এটা সত্য লুকাই আছে। এইখিনি কথা সকলো সময়েৰে সকলো সমাজৰ কাৰণে চিৰসত্য। বিশেষকৈ আজিৰ ক্ষয়িষ্ণু অসমীয়া সমাজখনৰ কাৰণে।

লভিতা নাটকখনৰ যোগেদিয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্য এক সত্তাৰ প্ৰকাশ দেখা যায়। সেই সত্তা হ'ল তেওঁৰ হৃদয়ৰ সুন্দৰ গীতি-সত্তা। আগৰৱালাৰ প্ৰকাশিত নাট কেইখনৰ ভিতৰত 'লভিতা'তেই গীতৰ সংখ্যা যথেষ্ট। উক্ত নাটকখনৰ কিছুমান গীত দেশাত্মবোধক আৰু কিছুমান বিপ্লৱৰ অগ্নিস্ফুলিংগ। 'লভিতা' নাটক স্বাধীনোত্তৰ কালছোৱাৰ জাতীয় আন্দোলনক ভেটি কৰি ৰচনা কৰা। নাটকৰ বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্ৰ বিকাশৰ বাহিৰেও জাতীয় আন্দোলনৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এইখন নাটৰ গীতসমূহৰ এটি সুকীয়া মূল্য আছে। আপোন দেশৰ মান ৰাখিবলৈ মৰণৰ বিভীষিকালৈ আওকাণ কৰি আগবাঢ়ি অহা ডেকা-ডেকেৰীৰ মুখত 'অ' আমাৰ গাঁও' গীতফাকিৰে সোণত সুৱগা চৰাইছে।

সমাপ্তিৰ দৃশ্যৰ গীতটিত এফালে লুইতৰ আকাশৰ চন্দ্ৰাৱলী নিশাৰ কথা, আনফালে মুক্তি-যুঁজৰ যুঁজাৰুৰ কেঁচা ইতিহাসৰ ইংগিত দিছে। উক্ত গীতৰ মাধ্যমেৰে কবিয়ে লাচিতৰ বিজয় গৌৰৱৰ কথাও সুঁৱৰিছে।

'লভিতা'ৰ গীতসমূহত কল্পনামোহন আবেশৰ সলনি ধূলিধূসৰিত পৃথিৱীৰ আৰতিৰ জয়গান শুনা গৈছে।

প্ৰাক্ স্বাধীনতা কালৰ সমস্যাজৰ্জৰ, ভাৰাক্ৰান্ত অথচ একে সময়তে দেশাত্মবোধেৰে উজ্জ্বল আৰু গৌৰৱময় এছোৱা গুৰুত্বপূৰ্ণ সময়ক অতি সাৰ্থকভাৱে নাটকীয় ৰূপ প্ৰদান কৰা 'লভিতা' হৈছে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ সাৰ্থক সৃষ্টিকৰ্মৰ সাৰ্থক প্ৰয়াস। ❐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা
- জ্যোতি প্ৰতিভা (সংকলন গ্ৰন্থ) ঃ ৰূপালীম সাংস্কৃতিক সন্থা (শ্বিলং)
- ড° প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক
- ড° লীলাৱতী শইকীয়া বৰা (সম্পাদনা) ঃ প্ৰবন্ধাৱলী

বিপ্লৱৰ পটভূমিত 'লভিতা' নাটক — এক অৱলোকন

খঞ্জন কুমাৰ দাস

'লভিতা' জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ বাস্তৱৰ চিত্ৰ সম্বলিত নাটক। সমসাময়িক সময়ত পশ্চিমীয়া নাটকৰ আৰ্হি আৰু অসমৰ পাৰ হৈ যোৱা এছোৱা সময়ৰ সমন্বয়ত গঢ়ি তোলা এই নাটকখন বহু বিশিষ্ট নতুনত্বৰে পৰিপূৰ্ণ। একাধিক সমালোচকে নাটকখনৰ আলোচনাৰ প্ৰসংগত ইয়াৰ কাহিনী, চৰিত্ৰায়ন, দৃশ্যায়ন তথা পৰিৱেশ নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্যৰ কেইবাগৰাকীও নাট্যকাৰৰ লগত সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যৰ বিচাৰ দাঙি ধৰিছে। সেই ভিত্তিতে নাটকখনে সেই সময়ৰ আমাৰ প্ৰচলিত নাট্যধাৰাৰপৰা কিদৰে নতুন পথেদি গতি কৰিছিল তাক জানিব পাৰি। 'লভিতা'ক নাম ভূমিকাত সংস্থাপিত কৰি লভিতাৰ মাজেদিয়েই মাত্ৰ কিছুদিনৰ পূৰ্বে গঢ়ি উঠা স্বাধীনতা আন্দোলন আৰু বিশেষকৈ বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ এখন চিত্ৰ নাটখনৰ মাজেদি প্ৰতিফলিত কৰিব খোজা হৈছে। তাৰ লগতে বিপ্লৱকালীন সময়ৰ সামাজিক জীৱনৰ বহুতো লঘু-গুৰু ঘটনা প্ৰৱাহ তথা জনসাধাৰণৰ সামাজিক বা আত্মিক দ্বন্দ্বৰো প্ৰতিফলন নাটকখনত লক্ষ্য কৰা যায়।

ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত '৪২ ৰ বিপ্লৱৰ এটি বিশিষ্ট ভূমিকা আছে। কিয়নো ইতিমধ্যে গঠিত হৈ থকা কংগ্ৰেছৰ মাজেদি গঢ়ি উঠা স্বাধীনতা সংগ্ৰামে এইখিনি সময়তে'ভাৰত ত্যাগ' আন্দোলনৰ নাম লৈ নতুন ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল। ইতিপূৰ্বে চলি থকা সংগ্ৰামৰ বিপৰীতে 'ভাৰত ত্যাগ'ৰ ধ্বনিয়ে শাসক আৰু শাসিত উভয় শ্ৰেণীৰ মাজৰ যি দ্বন্দ্ব তাক বহুগুণে বৃদ্ধি কৰিলে। সৰ্বভাৰতীয় আন্দোলনৰ এই উত্তাল অৱস্থাই অসমকো স্বাভাৱিকভাৱেই সম্পৰ্কলৈ আনিলে। অসমৰ সৰ্বসাধাৰণৰ মাজতো সমাজবাদী চিন্তাধাৰাৰ সোঁতত এচাম নিষ্ঠাৱান লোকে আত্মাহুতি দিবলৈ আগবাঢ়ি আহিল। এই ধৰণৰ অলেখ ঘটনা প্ৰৱাহৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ কেৱল প্ৰত্যক্ষদৰ্শীয়েই নাছিল, বৰঞ্চ সক্ৰিয় কংগ্ৰেছকৰ্মী হিচাপে আগৰৱালাই বহু ক্ষেত্ৰত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিব লাগিছিল। এই সক্ৰিয়তা বিচাৰৰ আলোচনা এই লেখনিৰ যিহেতু উদ্দেশ্য নহয় সেয়ে তাক পুনৰাই বহলোৱাৰ কাৰণো নাথাকে। মাথোন তেওঁৰ সৃষ্টি 'লভিতা'ত জ্যোতিৰ দৃষ্টিৰে সমসাময়িক সামাজিক চিত্ৰখন কেনেদৰে প্ৰকাশ কৰিব খোজা হৈছে তাৰহে এটি চমু আলোচনা কৰিব বিচৰা হৈছে।

নাট্যমঞ্চৰ বাবে সাধাৰণতে 'লভিতা'ক গতানুগাতিক নাটক নহয় বুলি নাট্যকাৰে ইয়াৰ পাতনিতে উল্লেখ কৰিছে। একেটা পাতনিতে নাট্যকাৰে নাটকখনিৰ সম্পৰ্কে কৰা মন্তব্যৰ আঁৰত দৰাচলতে নাটকীয় পটভূমি, চৰিত্ৰ তথা অন্যান্য দিশৰো প্ৰতিফলন ঘটিছে। এই সন্দৰ্ভত নাট্যকাৰৰদ্বাৰা আগবঢ়োৱা মন্তব্য মন কৰিবলগীয়া— "ভাৰতত সাম্ৰজ্যবাদীৰ প্ৰভুত্ব ৰোধ কৰিবলৈ বিয়ল্লিছৰ বিপ্লৱৰ মাজেদি জাতিৰ সক্ষমতা বা অক্ষমতা দেখুৱাইছে, তাকেইহে এই নাটকত পাব।" ইয়াৰ লগতে বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱ আৰু ইয়াৰ প্ৰাসংগিক উল্লেখেৰে পাতনিখনত আন কেইবাঠাইতো নাট্যকাৰে নিজৰ দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশ কৰিছে। নাট্যকাৰৰ এই মন্তব্যবোৰৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা সত্যবোৰক এনেদৰে চিহ্নিত কৰিব পাৰি- (ক) ভাৰতত সাম্ৰাজ্যবাদীৰ প্ৰভুত্ব ৰোধত বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ মাজেদি জাতিৰ কৰ্ম বিচাৰ, (খ) বিয়াল্লিছিৰ বিপ্লৱ আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ মাজেদি অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ পৰ্যালোচনা আৰু (গ) এই সময়ত অসমত হোৱা সঁচা ঘটনাৱলীৰ চিত্ৰায়ন। এই কেইটা দিশক প্ৰতিফলিত কৰিব পৰাকৈ নাটকখন ৰচনা কৰি নাট্যকাৰে ইয়াৰ লগত আন দিশসমূহক সংলগ্ন কৰিছে। এই সন্দৰ্ভতো নেতাজী সুভাষ চন্দ্ৰ বসুৰ আজাদ-হিন্দ-ফৌজৰ প্ৰসংগইও নাটকখনৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰিছে। লভিতাৰ মাজত বিপ্লৱৰ চিত্ৰ বিচাৰৰ প্ৰসংগত এইবোৰ কথাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে- গীতত, চৰিত্ৰৰ সংলাপ তথা নাটকীয় দৃশ্যায়ন আদিত। ইয়াৰ উপৰিও সেই সময়ত প্ৰগতিবাদী চিন্তাৰ প্ৰতিনিধিৰূপে সাম্যবাদী চিন্তাৰ প্ৰকাশ ঘটোৱাৰ চেষ্টাত 'কম্যুনিষ্ট' সকলৰ ভূমিকাৰ প্ৰতিও শ্ৰদ্ধামিশ্ৰিত উল্লেখ কৰা হৈছে। সেয়ে এই সকলো দিশকে 'লভিতা'ত বিপ্লৱকালীন জীৱনৰ প্ৰতিফলনৰ অন্তৰ্ভুক্ত বুলি কোৱাত আপত্তি থাকিব নোৱাৰে।

'লভিতা' নাটকৰ প্ৰথম অংকতে বিপ্লৱৰ সমসাময়িক এখন চিত্ৰ তুলি ধৰিবৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। লভিতা, ৰূপ, হীৰা, সোণহঁতৰ কথা-বতৰাৰ মাজতে প্ৰকাশিত হৈছে জাপানী সৈন্যৰ মণিপুৰ দখলৰ বতৰা। অৱশ্যে এয়া বিপ্লৱৰ পোনপটীয়া চিত্ৰ নহয়, - ই হ'ল মহাসমৰৰ তৎকালীন অৱস্থাৰ প্ৰতিফলনহে। ইয়াৰপৰা অকণমান আগ বাঢ়িলেই পাওঁ কংগ্ৰেছৰ ভলন্টিয়াৰ দলৰ গীতৰ ধ্বনি- "সাজু হ সাজু হ ন জোৱান-"এই কথা নক'লেও হ'ব যে এই আহ্বানৰ আঁৰতেই ভাৰতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনৰো 'কৰিম কিম্বা মৰিম' বুলি ভবা সুৰটোৰো প্ৰকাশ ঘটিছে। এনে বহু গীতৰ প্ৰভাৱে লভিতা, ৰূপহঁতৰ দৰে গ্ৰাম্য সৰলতাৰে পূৰ্ণ গাভৰুকো স্পৰ্শ কৰিছেহি। সেয়েহে সিহঁতৰ কথাৰ মাজত সাম্ৰাজ্যবাদী শাসকৰ বিপক্ষে চলি থকা 'গান্ধীজীৰ অহিংস বিপ্লৱ'ৰ প্ৰাসংগিকতাক সংলাপৰ মাজেৰে দাঙি ধৰা হৈছে। কংগ্ৰেছৰ 'ভাৰত ত্যাগ' আন্দোলনৰ মন্ত্ৰ আৰু কনকলতা,

কুশল কোঁৱৰ, তিলক ডেকাৰ মৃত্যুৰ প্ৰসংগ উত্থাপন কৰি বিপ্লৱৰ প্ৰতি জনসাধাৰণক সচেতন কৰি দিয়াৰ প্ৰয়াস চলোৱা হৈছে ভলণ্টিয়াৰসকলৰ মাজেদি। ইংৰাজৰ হাতোৰাৰপৰা দেশক মুক্ত কৰিবলৈ অহিংসা পথৰ যে বিকল্প নাই সেই সত্যকো ভলণ্টিয়াৰসকলৰ উপস্থিতিয়েই প্ৰতিপন্ন কৰিছে। স্বাধীনতা আন্দোলনে কোবাই যোৱাৰ বাবেই গঞা ৰাইজে পৰিৱৰ্তন বিচাৰে। এই পৰিৱৰ্তন শাসকৰপৰা মুক্তিৰ মাজেদি সাম্ৰাজ্যবাদীৰপৰা সমাজবাদ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেদি আহিব লাগিব। তাৰ কাৰণে ভাৰতীয় মানুহৰ সন্মুখত গান্ধীৰ অহিংসা পথেই খোলা আছিল। কিন্তু ক্ৰমে বৃদ্ধি পাই অহা ব্ৰিটিছ সৈন্যৰ নিৰ্যাতন আৰু মহাসমৰৰ আচিলাত অহা অন্যান্য সৈন্যৰ পাশৱিক অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে মানুহে মৌন হৈ থাকিব নিবিচাৰিলে যদিও কংগ্ৰেছৰ ঘোষণাত সৈনিকক বন্দুকৰ নলীত ফুলৰ মালা পিন্ধাই সৈনিকসকলক প্ৰভাৱান্বিত কৰাৰ প্ৰসংগ বিপ্লৱৰ লগত জড়িত আছিল, তথাপিও এনে মতৰ সকলোৱেই মৌন সমৰ্থক নাছিল। সেই সময়ৰ মৃত্যুবাহিনীৰ পুৰুষ-মহিলাই গান্ধীৰ অহিংসাৰ নীতি মানি চলি বন্দুকত ফুলৰ মালাও পিন্ধাইছিল আৰু মৃত্যুবৰণো কৰিছিল। কিন্তু তাৰ মাজতো এচামৰ মনত হয়তো অজানিতেই সুভাষ বসুৰ চিত্ৰই দোলা দি গৈছিল। দেশৰ জনসাধাৰণ উজ্জীৱিত নহ'লে স্বাধীনতা নাহে। সেয়ে-"যুঁজিব লাগিব- মাৰিব লাগিব- জিনিব লাগিব।" আনকি বিদ্ৰোহৰ অগনিৰে পূৰ্ণ ছোৱালীয়ে সেয়ে ক'ব পাৰে- "এতিয়া গৱৰ্ণমেণ্ট চলাম-চলামেই চলাম, কিয় ...... কিয় নচলাম..... এতিয়া নেৰিছো।" এনেবোৰ ছোৱালীয়েই সেই সময়ৰ অসমৰ গ্ৰামীণ মহিলাৰ উপযুক্ত প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছেহি। সেইবাবেই তেওঁলোক"গাঁৱৰ মান ৰাখি মৰিবলে" আগবাঢ়ি যাব পাৰে।

বিপ্লৱৰ ৰূপ যেতিয়া সৰ্বজনগ্ৰাহী এক ৰূপান্তৰৰ আহিলা হয়, তেতিয়া ই জনসাধাৰণক নতুন সাহস দান কৰে। এনে সাহসৰো পূৰ্ণ প্ৰতিফলন ঘটিছে 'লভিতা' নাটকত। সেই শাসকগোষ্ঠীৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰা দাৰোগাক লভিতাই বুকুত পিষ্টল থৈ হুংকাৰ দিব পাৰে। এই হুংকাৰৰ আঁৰত গান্ধী বা কংগ্ৰেছৰ বিদ্ৰোহৰ বাণীৰপৰা অহা প্ৰভাৱকে মূল বুলি গণ্য কৰিব লাগিব। লভিতাই এই প্ৰসংগতে উল্লেখ কৰা — "মই কংগ্ৰেছৰ মানুহো নহওঁ, গান্ধীৰ মানুহো নহওঁ .....মই গাঁৱলীয়া ছোৱালী" মন্তব্য ফাকিৰো মহত্ত্ব বিচাৰযোগ্য। সামাজিক পৰিৱৰ্তনৰ কাৰণ কেৱল যে গান্ধী বা কংগ্ৰেছৰ অংশীদাৰ হ'বই লাগিব তেনে কথা নহয়; বৰঞ্চ গাঁৱলীয়া সাধাৰণ মানুহৰ মনতো পৰিৱৰ্তনৰ কাৰণে যুঁজ দিয়াটো যে বিয়াল্লিছৰ বিদ্ৰোহে আনি দিয়া জনজাগৰণ তাক বহলোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই।

বিপ্লৱ মানে কেৱল পথ সমদল বা চিঞৰ বাখৰ নহয়। ইয়াৰ মাজত লুকাই থাকে স্থিতাৱস্থা পৰিৱৰ্তনৰ বাবে আগবাঢ়ি অহা জনসাধাৰণৰ আত্ম মুক্তিৰ

প্ৰচেষ্টা। স্বাধীনতা আন্দোলনে কেৱল যে ব্ৰিটিছৰপৰা পৰাধীনতাৰ গ্লানি নাইকিয়া কৰিব খুজিছিল এনে নহয়, বৰঞ্চ জনসাধাৰণৰ স্বকীয়তা বৰ্ত্তাই ৰাখি নিজৰ দেশ, নিজৰ মাটি তথা নিজৰ সত্তাৰ ওপৰতো স্বাধিকাৰ স্থাপন কৰিব খুজিছিল। এনে সত্যৰ বহু উদাহৰণৰে 'লভিতা' নাটক পূৰ্ণ হৈ আছে। আন্দোলনৰ মাজতে অহা মহাযুদ্ধৰ গইনাত পুলিচৰ আতিশয্য বৃদ্ধি পাইছে। গঞাই সাতামপুৰুষীয়া ভেটিৰ মাটি হেৰুৱাব লগীয়া হৈছে। কিন্তু কেৱল পুলিচ, চঙ্গীনৰে মানুহৰ মুক্তি চেতনাৰ কণ্ঠ ৰোধ কৰিবখোজা শাসকৰ যি প্ৰচেষ্টা তাক প্ৰতিহত কৰিবলৈ জনসাধাৰণেই এনেবোৰ সময়ত প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। তাৰ কাৰণে জনসাধাৰণক সংগঠিত কৰি তেওঁলোকৰ অধিকাৰৰ প্ৰতিও সজাগ কৰাটো প্ৰয়োজন। এই সত্যতাৰ প্ৰমাণস্বৰূপেই 'লভিতা' নাটকত ভেটি এৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়া পুলিচক লভিতাই উত্তৰ দিয়ে- "মোৰ ভেটি, মোৰ ঘৰ, মোৰ মাটি, মোৰ দেশ-ইয়াত মোৰ মাতিবৰ অধিকাৰ আছে। নাযাওঁ নাযাওঁ। এই ভেটিৰপৰা নাযাওঁ।" এই বক্তব্য কেৱল লভিতাৰ বুলি মানি ল'লে এটা গভীৰ সত্যক অস্বীকাৰ কৰিব লাগিব। তাতোকৈ ক'ব পাৰি এই বক্তব্যৰ আঁৰত সমসাময়িক বঞ্চিত শোষিত লোকৰ মনোবেদনাৰ যি প্ৰতিবাদী সুৰ তাৰহে সবল প্ৰতিধ্বনি ঘটিছে। সমগ্ৰ নাটকখনৰ মাজত নাট্যকাৰে- 'জনসাধাৰণকেই নাটকৰ চৰিত্ৰ' বুলি কোৱাৰ যুক্তি এনেবোৰ কথা-কাণ্ডই আমাৰ সন্মুখত দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হয়।

নাটকখনত স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সমসাময়িকভাৱে প্ৰগতিবাদী চিন্তাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পৰাকৈ কম্যুনিষ্ট সকলৰো উল্লেখ কৰা হৈছে। মৌজাদাৰনী, হয়ৰামহতঁৰ কথা-বতৰাত এনে কম্যুনিষ্টৰ প্ৰতি ভাল ভাব পোষণ কৰা নাই। কিয়নো এওঁলোকে মৌজাদাৰ, হয়ৰামহঁতৰ দৰে সামাজিক শোষণৰ প্ৰভুসকলৰ গুটিধানৰ ভঁৰালত চকু দিয়ে। তেওঁলোকে যুগ যুগ ধৰি শোষণ কৰি নিজৰ বাবে গঢ়ি তোলা বিশাল সম্পদৰাজি্ত জনতাৰ দখল বিচাৰে কম্যুনিষ্ট সকল। এইটো অতি সঁচা কথা যে আনৰ সমাজ-ব্যৱস্থাত এনে এচাম শাসক-শোষকৰ চল-চক্ৰান্ততে কোটি কোটি জনতাই আত্মজাহ দিবলৈ বাধ্য হৈছে। দুৰ্ভাগ্যজনকভাৱে এনেবোৰ কথাৰ যথাযথ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ সমাজত সবাতেই এচাম নেতৃস্থানীয় লোকৰ অভাৱ ঘটিছে। সামাজ্যবাদী ব্ৰিটিছ আৰু আজিৰচাম শাসকৰ মাজত মৌলিক পাৰ্থক্য নথকা বাতাৱৰণ এটা আজিও বৰ্তি আছে বুলি ক'লে মুঠেই ভুল কথা কোৱা নহ'ব। কিন্তু এনে সময়তো সমাজবাদ প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে কাম কৰিছো বুলি কোৱা লোকসকলেই সমাজৰ দুৰ্বলতাৰ সুযোগ লৈ নিজৰ সম্পদৰ বিপুল পাহাৰ গঢ়িবলৈ তৎপৰ হৈ পৰিছে। এই কথা যে আজিৰ নহয়,- সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চকুত সমাজৰ এই শোষকহতঁৰ চৰিত্ৰ বহুত পূৰ্বেই ধৰা পৰিছিল। সম্ভৱতঃ তেওঁৰ

মানসিক জগততো বিৰাজমান সাম্যবাদী এই চিন্তাৰ মাজেঁদি এনে অপকৰ্ম প্ৰতিকাৰৰ পথ বিচাৰিছিল। কম্যুনিষ্টসকলৰ প্ৰসংগৰে তেওঁ যেন আত্মকথাৰো আত্মচিন্তাৰো এটা ফালক প্ৰতিফলিত কৰিব বিচাৰিছিল। ইও বিপ্লৱৰ এক মন কৰিবলগীয়া চিত্ৰ। এই কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, গান্ধীৰ আন্দোলনৰ অংশীদাৰ হোৱাৰ সত্ত্বেও আগৰৱালা তথাকথিত ক্ষমতালোভী বহুত গান্ধীবাদীতকৈ মনে প্ৰাণে পৃথক আছিল। সমাজৰ মানুহৰ সাৰ্বিক মুক্তি জ্যোতিৰ চিন্তাত চিৰ প্ৰবাহমান আছিল। ইয়াত সৰ্বজনৰ মুক্তি চেতনাই বিৰাজ কৰিছিল, সুবিধাবাদ নাছিল। সেই বাবেই নাটকখনৰ বহু বক্তব্যৰ আঁৰত মানুহৰ দৈহিক উপস্থিতি নহ'লেও মানসিক উপস্থিতি সঘনে অনুভৱ কৰিব পাৰি।

নাটকৰ সংলাপবোৰৰ মূল বিচাৰ কৰিলে এই কথা বুজিব পৰা যায় যে এইবোৰৰ আঁৰত নাট্যকাৰে বহুসময়ত সঘন বিচৰণ কৰিছে। এনে লাগে যেন এইমাত্ৰ নাট্যকাৰে চকুৰ সন্মুখৰ ঘটনা এটা কোনোবা শুভাকাঙ্ক্ষীৰ সন্মুখত বৰ্ণনা কৰিছে। এই কাৰ্যত তেওঁৰ সমস্ত চিন্তাৰ প্ৰতিফলনৰে ঘটনাৰ তাৎপৰ্য তথা গুৰুত্বকো যেন শুনোতাক উপলব্ধি কৰাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ব্ৰিটিছ শাসন এহাতেদি যিদৰে ৰাজনৈতিক স্বাধীনতা হৰণৰ ব্যৱস্থা আছিল, আনহাতে একেদৰে এই শাসনে এচাম সুবিধাবাদীৰো জন্ম দিছিল। তথাকথিত মৌজাদাৰ, গাঁওবুঢ়াহঁতে এইচামক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। কিন্তু এনে সুবিধাবাদৰ গ্ৰহণযোগ্যতা যে চিৰকাল নাথাকে তাৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈও যে সাধাৰণ প্ৰজাৰ সাহস আছে তাক 'লভিতা'ৰ মাজেৰেই প্ৰকাশ কৰা হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে স্বাধীনতা আন্দোলনৰ মাজেদি পৰিদৃশ্য হোৱা অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰ চিত্ৰায়নৰ বাবে অলেখ গীত-কবিতাক আশ্ৰয় কৰিছিল। 'লভিতা' নাটক এনেবোৰ চিন্তাৰ নাটকীয় ৰূপায়ণ। এইখন নাটকৰ বৰ্ণনা বা চৰিত্ৰৰ বাবে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাক কামত লগোৱা হৈছে। তেজপুৰ শালনি এয়াৰড্ৰমৰ লগালগি গাঁও এখনৰপৰা মানুহক স্থানান্তৰিত কৰিবলৈ বিচৰা সময়ত গঢ় লৈ উঠা প্ৰতিবাদৰ স্বৰূপ নাটকখনত নাটকীয় ৰূপত তুলি ধৰা হৈছে। সেই দিশৰপৰা এটা কথা প্ৰতীয়মান হয় যে ই কল্পনা বিলাসৰ ফচল নহয়। সমাজৰ বাস্তৱিক জীৱনত জনসাধাৰণে কেতিয়া কেনেকৈ আত্মঅধিকাৰৰ প্ৰতি সোচ্চাৰ হৈ উঠিব পাৰে তাৰহে ই এক জীৱন্ত প্ৰতিচ্ছবি। ইয়াৰ মাজতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জাগ্ৰত জনতাৰ স্বৰূপ উপলব্ধ হৈছে। কিন্তু স্বাধীনতাৰ স্বপ্নই, স্বাধীনতা বিপ্লৱে জনতাক এইদৰে জাগ্ৰত কৰিব পৰা সত্ত্বেও এজন লোকে যেন কংগ্ৰেছৰ, বিপ্লৱৰ এই ৰূপটোক ভাল চকুৰে চাব খোজা নাছিল। বিশেষকৈ সেই সময়ৰ আমোলা বিষয়াৰ শ্ৰেণী এটাই জনতাৰ এনে জাগৰণ নোহোৱাটোকহে বিচাৰিছিল। ই হয়তো ব্ৰিটিছ আনুগত্যও হ'ব পাৰে, নহলে সচাঁ ভয়ৰ প্ৰকাশো হ'ব পাৰে। আমাৰ বোধেৰে ব্ৰিটিছ আনুগত্যহে

এই ক্ষেত্রত মূল হোৱাৰ সম্ভাৱনা আছে। গোলাঘাটৰ চৰকাৰী আলিত কথা পাতি যোৱা আঘোনাই যুদ্ধকেন্দ্রিক অৱস্থাৰ বৰ্ণনা দাঙি ধৰাৰ লগতে কংগ্রেছখনে অলপ তলকা মাৰি থকাটোও বিচাৰিছে। তেওঁলোকৰ বক্তব্যতে সেই সময়ৰ অৰ্থনৈতিক অৱস্থাৰো চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হৈছে। বিপ্লৱৰ গইনাত দেশত অনেক পৰিৱৰ্তন ঘটে। বয়বস্তুৰ দাম বাঢ়ে, অৰাজকতাৰ আমদানি হয়, মূল্যবোধৰ সন্দৰ্ভতো হয় প্ৰশ্ন উত্থাপন। সেই সময়ৰ অসমৰ প্ৰতিধ্বনি বাটৰুৱা বিষয়াৰ কথোকথনতে স্পষ্ট হৈছে। বয়বস্তুৰ জুই চাই দাম, ব্ৰিটিছৰ শাসনৰ স্বৰূপ, মহাযুদ্ধৰ দামামা, এই সকলোৱে সৰ্বসাধাৰণৰ জীৱন কেনেদৰে দুৰ্বিসহ কৰি তুলিছিল এইবোৰ কথোপকথনে তাৰেই ইংগিত বহন কৰে। ইয়াৰ লগে লগে জনসাধাৰণৰ মাজতো যে এনে কাৰ্যৰ প্ৰতিবাদ চলিছিল তাৰ প্ৰমাণ তেওঁলোকৰ বক্তব্যতে প্ৰকাশিত হৈছে। বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ সময়ত এটা কথা আছিল যে ব্ৰিটিছ পতাকাৰ ঠাইত কংগ্ৰেছৰ পতাকা উৰুৱাব লাগিব। এই কাৰ্যৰ ফলৱতীকৰণত ভলন্টিয়াৰসকলেই হ'ল চালিকা শক্তি। ইতিমধ্যেই এনে কাৰ্যত আমাৰ জনসাধাৰণৰ মৃত্যুৰ কনকলতাহঁত উদাহৰণ হৈ পৰিছে। সেয়ে নাট্যকাৰে বিদ্রোহৰ চিত্ৰ অংকন কৰিবলৈ এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ কাম-কাজ আৰু চৰিত্ৰক পোনপটীয়াভাৱেই নাটকখনত স্থান দিছে। যাৰ কাৰণে পাঠক-শ্ৰোতাৰ বা দৰ্শকৰ সন্মুখত বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ উপলব্ধি নাটকখনৰ ঘটনাক্ৰমৰ মাজেদি বিচাৰ কৰি চোৱাৰ পথ মুকলি হৈ পৰিছে।

নাটকখনৰ আন এক মন কৰিবলগীয়া দিশ হ'ল আজাদ-হিন্দ-ফৌজৰ অৱতাৰণা। বিপ্লৱৰ অহিংস আৰু সশস্ত্ৰ দুয়োটা পথৰ উল্লেখেৰে নাট্যকাৰে এই সম্ভেদো দিছে যেন লাগে যে কেৱল অহিংসাই নহয়, প্ৰয়োজনত পথ সলনিৰো সম্ভাৱনা থাকিব পাৰে। এই সময়তে যিহেতু মহাযুদ্ধৰ বতাহেও দেশক কোবাই গ'লতেতিয়া স্বাভাৱিকভাৱেই এচাম লোকে আজাদ হিন্দ ফৌজক কেন্দ্ৰ কৰি বিকল্প পথৰ চিন্তা কৰিলে। এই কাৰ্যৰ বহুল বিৱৰণ আমাৰ স্বাধীনতাৰ বুৰঞ্জীয়ে ইতিমধ্যেই আমাৰ সন্মুখত দাঙি ধৰিছে। এই নাটকত তাৰ বাহুল্য বিৱৰণ নাই সঁচা, কিন্তু লে. বৰুৱাহঁতৰ বক্তব্যত এনে কাৰ্যৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ পৰিষ্কাৰভাৱে উত্থাপিত হৈছে। অসমতো যে স্বাধীনতা বিচৰাৰ স্বাৰ্থত ফৌজৰ কাম-কাজ চলিছিল সি নতুন কথা নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মাজতো সূক্ষ্ম বিচাৰ কৰিলে এনে বহু কথাৰ অনুসন্ধান কৰিব পৰা যায়। কৰবাত প্ৰত্যক্ষ আৰু কৰবাত পৰোক্ষ ৰূপত ইয়াৰ প্ৰকাশো লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এইখন নাটকতে তেওঁৰ এই চিন্তাধাৰাবোৰত প্ৰকাশ ঘটিছে। নাটকখনত বিদ্রোহৰ সূচনাৰ সময় —১৮৫৭ চনৰ চিপাহী বিদ্রোহ, বিয়াল্লিছ চনৰ বিপ্লৱ, অসমৰ স্বাধীনতাৰ শ্বহীদৰ প্ৰসংগ উল্লেখৰে আজাদ-হিন্দ-ফৌজৰ গ্ৰহণযোগ্যতা বৃদ্ধিৰ প্ৰচেষ্টাকো বিশেষ দৃষ্টিৰে চোৱাৰ প্ৰয়োজন। এই

প্ৰসংগত "ভাৰতক অস্ত্ৰেৰে হ'লেও মুক্ত কৰিবলৈ" পোৱা সুবিধা এৰি দিয়াটো মূৰ্খামি বুলি গণ্য কৰা হৈছে। এই বক্তব্যৰ মাজেদিয়েই যেন জনসাধাৰণক জাগ্ৰত কৰিব বিচৰা হৈছে নতুন উন্মাদনাৰে। সেইবাবেই সৈনিকসকলে প্ৰাণ দিবলৈ সাজু হৈছে। ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতাৰ কাৰণে প্ৰাণ দান দিবলৈ সেই সকলহে সন্মত,- যাৰ আত্মা ব্ৰিটিছে জয় কৰিব পৰা নাছিল। নাটকখনৰ শেষৰফালে ব্ৰিটিছ সৈন্যসকলক আজাদ হিন্দ ফৌজৰ সৈন্যসকলৰদ্বাৰা খেদি পঠিওৱা হৈছে। এয়া যেন ব্ৰিটিছ বাহিনীৰ শাসন-শোষণৰ বিপৰীতে জনসাধাৰণৰ মুক্তিৰ বিজয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে কোনোখন নাটকতে নাট্যকাৰে কোনো মতবাদকে দৰ্শক-পাঠকক জাপি দিব খোজা নাই। 'লভিতা'ও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। যদিও নাটকখনত সাম্যবাদ, সাম্ৰাজ্যবাদ, হিংসাবাদৰ প্ৰকাশ ঘটিছে, তথাপি ইয়াৰ কোনোটোৱেই গ্ৰহণৰ বাবে প্ৰচাৰধৰ্মীতাৰ আশ্ৰয় লোৱা নাই। জনসাধাৰণৰ স্বাভাৱিক মনোবৃত্তি পৰিৱেশ-পৰিস্থিতি অনুযায়ী গঢ়ি উঠে আৰু ই সময় সাপেক্ষে নিজা পথেদি আগবাঢ়ি যায়। সেয়ে এই যাত্ৰাৰ কোনো পূৰ্ব নিৰ্ধাৰিত সুনিৰ্দিষ্ট পথ নাথাকে। কিন্তু সমগ্ৰ চৰিত্ৰৰ বিৱৰণ, কথা-বতৰাৰ আলমত এই কথা লক্ষ্য কৰা যায় যে দুই এটা সামন্তবাদী চিন্তাৰ চৰিত্ৰৰ বাহিৰে প্ৰায় সকলো চৰিত্ৰই বিপ্লৱৰ মাজেদিহে আমূল পৰিৱৰ্তন বিচাৰিছে। ই কেৱল বাহ্যিক মুক্তি নহয়, দৰাচলতে জনসাধাৰণৰ আত্মিক মুক্তিৰো যেন এক বিদ্ৰোহ। এই ধৰণৰ মুক্তিৰ মাজেদিয়েই ভাৰতক নতুন ৰূপত সংস্থাপিত কৰিব বিচাৰিছিল কোটি- কোটি জনসাধাৰণে। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যজনকভাৱে ই আজিও সৰ্বাধিক ফলৱতী হৈ নুঠিল। সেইবাবেই আজিও 'লভিতা'ৰ প্ৰাসংগিকতা উপলব্ধি কৰিব পাৰি। আজিও যেন লভিতাৰ সেই বক্তব্য,- য'ত বিপ্লৱৰ মূল নিহিত হৈ আছে তাৰেই প্ৰতিধ্বনি উঠে "যি ডেকাৰ অন্তৰত বিপ্লৱৰ জুই জ্বলা নাই, ...নিমাখিতাৰ ওপৰত অন্যায়-অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে থিয় হ'বলৈ মনত বল নাই, বুকুত শক্তি নাই, সি আজিৰ ডেকা হ'বই নোৱাৰে ——।" এয়া কেৱল স্বাধীনতা বিচৰা এজনী গাভৰুৰ আৱেগ হ'ব নোৱাৰে। ই যেন সমসাময়িক ভাৰতৰ, অসমৰ কোটি কোটি জনতাৰ মুক্তি চেতনাৰ বাৰ্তাবাহক আত্মসচেতনাৰ শব্দৰূপ প্ৰতিধ্বনি। লভিতাৰ এই প্ৰতিধ্বনিৰ অনুৰণন আজিৰ অসমৰ, ভাৰতৰ সমাজতো সহজে যে উপলব্ধ তাক বহলোৱাৰ নিশ্চয় প্ৰয়োজন নাই । ☐

'লভিতা' নাটকত নাৰীৰ চিত্ৰায়ন

খঞ্জন কুমাৰ দাস

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ শেষ বয়সৰ ৰচনা হ'ল 'লভিতা'। নাট্যকাৰজনৰ এইখন নাটকতে তেওঁ জীৱনৰ সঞ্চিত অভিজ্ঞতা আৰু বাস্তৱৰ সামাজিক পৰিস্থিতি বিশেষৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে মনোনিৱেশ কৰা গৈছে। নাটকৰ নানান পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰকাশো এই নাটখনত চকুত লগাকৈ তুলি ধৰিব বিচৰা হৈছে। দৰাচলতে সেই সময়ত প্ৰচলিত হৈ থকা আধুনিক ইংৰাজ নাট্যকাৰসকলৰ নাট্যকলাৰ যি কাৰুকাৰ্য, বিচাৰধাৰা তাক জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই নিজা পটভূমিত নৱনিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। কাহিনী, চৰিত্ৰ, বিষয়ৰ লগত সংলগ্ন কৰি সৃষ্টি কৰা পৰিৱেশ আৰু স্বাভাৱিক ভাষাৰ বাস্তৱিক ব্যৱহাৰে 'লভিতা' নাটকক এক অন্য মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছিল।

'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ দৰে পৌৰাণিক বিষয়ৰপৰা আহি 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম'ৰ মাজেদি কাল্পনিক নাটক সৃষ্টিত হাত দিয়া আগৰৱালাৰ 'লভিতা' এক ব্যতিক্ৰমধৰ্মী নাটক বুলিব পাৰি। 'লভিতা'ৰ পূৰ্বেও আমাৰ সাহিত্যত স্বাধীনতা আন্দোলনক কেন্দ্ৰ কৰি দুই এখন নাটক ৰচনা কৰা দেখা পোৱা যায়। কিন্তু 'লভিতা'ত যি সমাজ- ব্যৱস্থাৰ চিত্ৰ অংকন কৰা হৈছে আৰু পৰম্পাৰগত নাটকৰপৰা নতুন গতি দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা চলোৱা হৈছে সিয়ে নাটকখনিক আন নাটক শ্ৰেণীৰপৰা পৃথক কৰিছে। নাট্যকাৰৰ মতেও "ই গতানুগতিক নাটকৰ শাৰীত নপৰে । ইয়াত সচৰাচৰ যেনেকৈ নাটকত আখ্যান, প্লট, চৰিত্ৰাঙ্কন থাকে, ঠিক সেইদৰে সেইবোৰ ইয়াত দিয়া হোৱা নাই। আখ্যান আছে যদিও তাক মাত্ৰ নাটকীয় ঘটনাৱলী গাঁথিবলৈ সূত্ৰৰ দৰেহে লোৱা হৈছে। প্লট ইয়াত দেখুৱাব খোজা নাই। নায়ক-নায়িকা হিচাপে ইয়াত চৰিত্ৰ নাই।" ইমান খিনিৰ অবৰ্তমানতো 'লভিতা' কিন্তু অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বিচাৰত বিশিষ্ট নাটকবোৰত অন্তৰ্ভুক্ত হৈ পৰিছে।

'লভিতা' নাটকৰ নামেই আমাক স্পষ্ট কৰি দিয়ে যে নাট্যকাৰৰ আন নাটক কেইখনৰ দৰেই এইখনো এখন নাৰী চৰিত্ৰ প্ৰকাশক নাটক। যদিও ইয়াত নায়ক-নায়িকা ৰূপত চৰিত্ৰ অনুপস্থিত বুলি নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে তথাপি নাটকখনিত এই কথাৰ বিচাৰ কৰি চালেও আন এখন চিত্ৰৰ উন্মোচন ঘটে। এই লেখনিত নায়ক-নায়িকা বিচাৰৰ প্ৰসংগ জড়িত নথকাৰ বাবে বিষয়টো আলোচনাৰ মাজলৈ আনিব পৰা নাযায়। তৎসত্ত্বেও ক'ব পৰা যায় যে সূক্ষ্ম বিচাৰত 'লভিতা'ত

নায়ক আৰু নায়িকাৰ চিত্ৰ অতি কৌশলৰে সংস্থাপিত কৰি থোৱা হৈছে। কেৱল গতানুগতিক বিচাৰৰদ্বাৰাহে নায়ক-নায়িকাৰ অনুপস্থিতি বুলি দেখুৱাব খোজা হৈছে। সেয়ে এই বিষয়লৈ অধিক নগৈ নাটকখনিত নাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ এক সম্যক বিচাৰ দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰচেষ্টা চলোৱা হৈছে।

'লভিতা'ত নাৰীৰ যি চিত্ৰায়ন সি তেওঁৰ আন নাটবোৰতকৈ কিছু পৃথক। 'শোণিতকুঁৱৰী', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' আৰু 'ৰূপালীম'— এই তিনিখন জনপ্ৰিয় আৰু প্ৰধান নাটকৰ প্ৰতিগৰাকী নাৰীৰ পৃষ্ঠভূমি নিৰ্মিত হৈছে– সম্ভ্ৰান্ত ৰাজকীয় পৰিৱেশে জন্ম দিয়া বাতাৱৰণৰ মাজত। তদুপৰি বিষয়ানুসাৰে এই প্ৰতিগৰাকীয়েই মূলতঃ বহুক্ষেত্ৰত কল্পনাৰ বিস্তৃতিৰে পৰিৱেষ্টিত একোগৰাকী বাস্তৱৰপৰা দূৰৈত অৱস্থান কৰি থকা নাৰী। এওঁলোকে যিদৰে ৰাজকীয় পৰিৱেশত থাকে তেওঁলোকৰে প্ৰেম-প্ৰণয়, চিন্তা-চৰ্চাও ৰাজকীয় বাতাৱৰণৰ মাজতহে আবদ্ধ হৈ পৰে। আকৌ প্ৰতিগৰাকীয়ে মূলতঃ ৰোমাণ্টিক প্ৰেমৰ প্ৰতিভূৰূপে চিত্ৰিত হৈছে। অকল সিমানেই নহয়, – তেওঁলোকৰ প্ৰেমিক বা লগৰীবোৰো হয় ৰাজকীয় পুৰুষ, নহ'লেবা ৰাজগুণ সম্বলিত পুৰুষহে। কিন্তু 'লভিতা'ত ইয়াৰ বিপৰীতে বাস্তৱ জীৱনৰ জীৱন্ত প্ৰতিচ্ছবিহে প্ৰতিফলিত কৰা হৈছে।

নৰৱেৰ নাট্যকাৰ ইবছেনৰ "ন'ৰা' ই সম্ভৱতঃ পোন প্ৰথমগৰাকী নাৰী যিয়ে কেৱল আৱেগিক প্ৰেম-প্ৰণয়তে আবদ্ধ নাথাকি প্ৰকৃত নাৰীসত্তা এটাক জগতত তুলি ধৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল। এই নাৰী আছিল বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ, শুভাগমনৰ বাৰ্তাবাহক নাটক। জ্যোতিপ্ৰসাদে ইতিমধ্যে পাশ্চাত্যৰ ৰোমাণ্টিক নাট্যধাৰাৰপৰা বাস্তৱধৰ্মী নাট্যধাৰালৈ পাৰ হৈ অহা নাটকসমূহ বা ইয়াৰ কলা-কৌশলসমূহ প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল। তদুপৰি কোনো কাল্পনিক জগতত আবদ্ধ থকাতকৈ সামাজিক বাস্তৱতাৰ দিশটোৰ প্ৰকৃত প্ৰতিফলনো নাটকৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰাৰ এক স্পৃহায়ো হয়তো মনত দোলা দিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। সেয়েহে 'লভিতা'ত পোন প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে যথাৰ্থতে এগৰাকী তেজ-মঙহৰ গাভৰুক অসমীয়া সাজোন-কাচোনৰ মাজেৰে সমাজৰ ওচৰত মূৰ তুলি থিয় কৰাবলৈ প্ৰচেষ্টা চলালে। এই প্ৰচেষ্টাত সফলতা-বিফলতা বিচাৰ কৰাটো খুব জৰুৰী নহয়। বৰঞ্চ এক প্ৰচলিত পৰম্পৰাৰপৰা আঁতৰি আহি নতুন ৰূপত নাৰীৰ চিত্ৰ ৰূপায়ণৰ যি অভিনৱ প্ৰয়াস চলোৱা হৈছে,- সিহে বেছি অৰ্থব্যঞ্জক বুলি ভবাৰ অৱকাশ আছে।

আগৰৱালাৰ এই নাটকখনিত নাৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা বহুত বেছি নহয়। থকাখিনিৰো সৰহখিনিৰে উপস্থিতি সক্ৰিয় ৰূপত অংকিত কৰা হোৱা নাই। সমগ্ৰ নাটখনিত যথেষ্ট ক্ৰিয়াশীল ৰূপত দেখা পোৱা চৰিত্ৰ দুটি হৈছে– লভিতা আৰু মৌজাদাৰনী। অৱশ্যে লভিতাৰ উপস্থিতি বা সক্ৰিয়তা যিদৰে নাটকখনিৰ একাধিক

অংশলৈ বিস্তৃতি ঘটিছে সেই বিস্তৃতি মৌজাদাৰনীত পাবলৈ কঠিন। তথাপি এই কথা ক'বই লাগিব যে চৰিত্ৰবোৰে য'তেই সুযোগ পাইছে তাতেই আত্মমহিমা প্ৰচাৰৰ ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিছে। নাটখনিৰ একাধিক স্থানত থাকি মূল চালিকা শক্তিৰ ভূমিকা পালন কৰিছে লভিতাই। প্ৰথম অৱস্থাত গোলাপৰ প্ৰণয়ীৰূপে দেখা পোৱা লভিতা অতি তাৎক্ষণিকভাৱে আত্মসচেতন হৈ পৰিছে। ওপৰেদি উৰি যোৱা উৰাজাহাজৰ শব্দই লভিতাৰ প্ৰণয় চিন্তাত যেন এক বাধাৰ প্ৰাচীৰ থিয় কৰোৱাৰ ইংগিত দাঙি ধৰিলে। এই ছোৱালীজনীৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ লগতে সামাজিক দায়িত্ববোধো কম নহয়। তদুপৰি লভিতাৰ মনত যি বিদ্ৰোহৰ স্বৰূপ সঞ্চিত হৈ আছিল,- তাকো উলাই কৰিব পৰা নাযায়। সেই কাৰণেই সোণ- ৰূপ- হীৰাহতঁৰ দৰে লগৰীৰ সৈতে প্ৰেম-প্ৰণয়ৰ কথাত মগ্ন ছোৱালীজনীয়ে মুহূৰ্ততে কেঁচাইখাতি গোঁসানী হৈ বহি সৈন্যৰ হাড়-মূৰ চোবাই পেলোৱাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। এই প্ৰথমবাৰলৈ দেখা পোৱা চৰিত্ৰটোৰ যি বিদ্ৰোহ সেই বিদ্ৰোহেই পিছলৈকো চৰিত্ৰটোক গতিশীল কৰি ৰখাত সহায় কৰিছে। 'লভিতা'ৰ প্ৰতিটো বক্তব্যৰ আঁৰত যুক্তি, আৱেগ আৰু বুদ্ধিদীপ্ততাৰ প্ৰকাশ মন কৰিবলগীয়া। ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ যি সংগ্ৰাম সেই সংগ্ৰামৰ লভিতা যেন মূৰ্ত্তিমান প্ৰতিচ্ছবি। সেই কাৰণেই ইংৰাজে শাসনৰ দোহাই দি দেশখন লুটিপুতি খোৱাৰ লভিতা ঘোৰ বিৰোধী। তাইৰ কথা অতি স্পষ্ট "আমাৰ মাটি বাৰীৰ আমিহে গৰাকী"। এই সত্য প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবেই স্বাধীনতা সংগ্ৰামত লিপ্ত হৈ পৰিছে লভিতাহঁতৰ দৰে গাভৰুৱে। সিহঁত ব্ৰিটিছচালিত আইন-কানুন মানি চলিবলৈ যিদৰে সন্মত নহয় এনেদৰে অতি আত্মসচেতনতাৰে অসমীয়া নাৰীৰ মৰ্যাদাকো কাৰোবাৰ হাতত লাঞ্ছনা-গঞ্জনাৰ বলি হ'বলৈ এৰি দিবলৈ ৰাজী নহয়। মহিলাক পুৰুষে হাত লগোৱাটো আমাৰ সমাজে হেয় বুলি গণ্য কৰি আহিছে। তাতে পুলিচে যদি সেই কাম কৰে তেনেহ'লে সি আৰু অধিক আলোচনাৰ বিষয় হৈ পৰে। পুলিচৰ দায়-দায়িত্বক সকীয়নি দি হাতে-কামে তাক দেখুৱাই দিয়াৰ দায়িত্বও সেই কাৰণে লভিতাই নিজাকৈ গ্ৰহণ কৰিছে। নাৰী হেনো ফুলৰ দৰে কোমল আৰু তীখাৰ দৰে কঠিন। কথাষাৰ 'লভিতা'ত অতি স্পষ্ট ৰূপত ফুটি উঠিছে। লভিতাই দাৰোগাক ডিঙিত ধৰি গতামাৰি পেলায় দিব পাৰে, দায়িত্ব আৰু কৰ্তব্য সম্পৰ্কে সতৰ্ক কৰি দিব পাৰে আৰু তাৰ লগে লগে নৈতিক স্খলনৰ দিশটোকো সমালোচনাৰে থকা- সৰকা কৰিব পাৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই স্বাধীনতা আন্দোলনত অংশগ্ৰহণ কৰি কেনে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু পুনৰাই বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। কিন্তু স্বাধীনতাৰ অহিংসা আৰু হিংসা জৰ্জৰিত দুটা পৃথক অৱস্থাই তেওঁৰ মনত যে প্ৰবল জোকাৰণিৰ সৃষ্টি কৰিছিল সি নিশ্চিত। এই কথাৰ প্ৰতিধ্বনিও লভিতাৰ

মাজত বিচাৰি চাব পাৰি। লভিতা গাঁৱলীয়া ছোৱালী। ভাৰতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সময়ত গান্ধীজীক জনসাধাৰণে ভগৱানৰ অৱতাৰৰ দৰেই গণ্য কৰিছিল। ভাৰতৰ বিশেষকৈ গ্ৰাম্য জনতাৰ ওচৰত গান্ধীৰ বাণী আছিল দৈৱিক বাণীৰ দৰে, তৎসত্ত্বেও যেন কৰবাত কৰবাত ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম ঘটিছিল। সেয়েহে হয়তো আজাদ-হিন্দ-ফৌজৰ দৰে সংগঠনৰ প্ৰতিও কিছু কিছু লোক আচৰিত হৈ পৰিছিল। লভিতাই যেন এইচাম লোকৰো সময়ে সময়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব বিচাৰে। সেয়েহে গান্ধীজীৰ আদৰ্শত স্বাধীনতাক সমৰ্থন জনোৱা ছোৱালীজনীয়ে দাৰোগাক স্পষ্ট ভাষাৰে কৈছে-"মই গান্ধীৰ বহীত নাম লিখোৱা নাই জানিবি বাপেকে।" এই বক্তব্য অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। সেয়েহে হয়তো লভিতাই দাৰোগাৰপৰা পিষ্টল কাঢ়ি লৈ গতিয়াই বগৰাই পেলাব পাৰে। লভিতাৰ বিচিত্ৰতা ইয়াতে সমাপ্তি ঘটা নাই। এই কাৰ্যৰ মাজেদি সামাজিক অবিচাৰৰ এক চিত্ৰহে দেখা গৈছে। কিন্তু ব্যক্তিগতভাৱেও লভিতা যে সচেতন তাৰো প্ৰমাণ নাটখনত দাঙি ধৰা হৈছে। মৌজাদাৰনীয়ে কথা প্ৰসংগত বাঢ়নিৰে কোবাম বুলি কোৱাত লভিতাই স্পষ্ট আৰু দৃঢ়তাৰে কৈছে- "সঁচা কথা ক'বলৈ কাৰ সাহ নহ'ব? ....ঘৰে ঘৰে খুজি খাম, লুইতত জাঁপ দি মৰিমগৈ।" — এনে বক্তব্যই লভিতাৰ আত্মসন্মান বোধখিনিকো আমাৰ সন্মুখত স্পষ্ট ৰূপত তুলি ধৰিছে। সমাজত এচাম মানুহে কেৱল পদবীৰ জোৰতেই জনসাধাৰণক শোষণ-শাসন চলাই থকাটো নতুন কথা নহয়। এনে কাৰ্যৰো প্ৰতিবাদকল্পে লভিতাই গাঁওবুঢ়াক কোৱা কথাবোৰে আমাক লভিতাৰ সামাজিক দিশটোৰ প্ৰতি থকা চেতনাবোধৰ ওচৰ চপাই নিয়ে। প্ৰেম-প্ৰত্যাখিত লভিতাই আন ছোৱালীৰ দৰে কান্দি কাটি হাৰৈ বিয়ে কৰি আত্মসন্মান লাঘৱ কৰিব নিবিচাৰে। তাতে তাই নতুন চিন্তাধাৰাৰ বাৰ্তাবাহক গাভৰু। স্বাধীনতাৰ স্পৃহা তাইৰ মানুহজনীৰ ভিতৰে বাহিৰে প্ৰকট। সেই কাৰণেই গোলাপক তাই অতি কঠোৰ সমালোচনা কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই— "অকল আজি কালি উপজিলেই আজিকালিৰ ল'ৰা হ'ব নোৱাৰি। ....আজিৰ দিনৰ ডেকা বুলি, তোমাক নিজকে সেই বুলি ভুৱা নিদিবা।" তথাকথিত সমাজ প্ৰসঙ্গত লভিতাৰ এই বক্তব্যখিনিয়েই প্ৰকৃততে লভিতাৰ সম্পূৰ্ণ মানসিকতাক অতি স্পষ্টৰূপত ফুটাই তুলিছে।

লভিতাৰ প্ৰথম অৱস্থাৰ তীব্ৰতা অৱশ্যে পিছৰ ফালে কিছু প্ৰশমিত হৈছে। এই খণ্ডত লভিতা সেই সময়ৰ সমাজ বিবৰ্জিতা আন আন গাভৰুৰ দৰেই সমাজ সেৱাত ব্ৰতী হৈ পৰিছে। কিন্তু এইখিনি সময়তো আত্মকেন্দ্ৰিকতাৰ বিপৰীতে সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ প্ৰতিহে তাই অধিক মনোনিৱেশ কৰিছে। লভিতাৰ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ কৰিলে এইটো কথা ধৰা পৰে যে এইজনী ছোৱালীক নাট্যকাৰে যথেষ্ট স্বাধীনভাৱে গঢ়ি তুলিছে যদিও এই স্বাধীনতাই কিন্তু তাইক ছিন্নমূল কৰি তোলা

নাই। বৰঞ্চ কব পাৰি লভিতাৰ মূল শিপাডাল গাঁৱত ৰোপণ কৰি নাট্যকাৰে আমাৰ গ্ৰাম্য সভ্যতা-সংস্কৃতি তথা ঐতিহ্যৰো এক স্পষ্ট ইংগিত প্ৰেৰণ কৰিব খুজিছে। সমাজৰপৰা অকলশৰীয়া হৈয়ো যে সামাজিক সকলো অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিব পাৰি লভিতা যেন তাৰেই প্ৰতিচ্ছবি। লভিতাৰ ঐতিহ্যমুখীতাৰ প্ৰমাণস্বৰূপে তাইৰ মুখৰ অসমৰ সুৱদি সুৰীয়া গীতবোৰৰ কথা আঙুলিয়াই দিব পাৰি। মৃত্যুৰ আগমুহূৰ্ততো লভিতাই এনেবোৰ গীতহে শুনিব খোজে। স্বাধীনতাই আনিব খোজা পৰিৱৰ্তনক স্বাগতম জনোৱাৰ প্ৰয়াস কৰা বা এনে স্বাধীনতা যুদ্ধৰ অংশীদাৰী হৈ গুৰু-গোসাঁই বাদ দি নিজক বৰ মানুহ বোলোৱাৰ প্ৰয়াস লভিতা চৰিত্ৰত নাই। সেই কাৰণেই লভিতাই সমাজৰ তথাকথিত শক্তিশালী বুলি গণ্য কৰাসকলৰ বিপক্ষে মুখ খুলি কথা ক'ব পাৰে, যুক্তিপূৰ্ণভাৱে নিজৰ মত সাব্যস্ত কৰিব পাৰে। সেইবোৰ কথা-কাণ্ডৰ কাৰণেই লভিতাক এক আদৰ্শ চৰিত্ৰ বুলি কোৱাত চাগে আপত্তিৰ কাৰণ থাকিব নোৱাৰে। নাট্যকাৰৰ মানসিক জগতৰো লভিতা বাৰ্তাবাহক প্ৰতিনিধি। তেওঁৰ মনোজগতৰ দ্বন্দ্বৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণৰ বাবে নাট্যকাৰে লভিতাক আশ্ৰয়ৰূপে গ্ৰহণ কৰা বুলি ক'ব পৰা যায়। নাটকখনৰ ৰচনাৰ পটভূমি নিতান্তই বাস্তৱ বুলি নাট্যকাৰে নিজেই উল্লেখ কৰি যোৱালৈ চাই এই কথা অনুমান কৰাত অসুবিধা নহয় যে কেৱল চৰিত্ৰৰ নাম সলনিৰ বাহিৰে বহুবোৰ ঘটনা আৰু পৰিৱেশ মূলতঃ সত্য ঘটনাৰ নাটকীয় ৰূপায়ণহে। লভিতাৰ মৃত্যুৱে এজনী গাভৰুৰ চাক্ষুষ মৃত্যু ঘটাইছে ঠিকেই, কিন্তু লভিতাৰ মাজত থকা যি সত্তা, লভিতাৰ যি দৃঢ়তা, মানসিক দৃষ্টিভংগী, উদাৰতা তথা পৰিৱৰ্তনকামী সামাজিক মনোবৃত্তি সেইবোৰৰ মৃত্যু ঘটিব নোৱাৰে। অন্ততঃ নাটকখনত লভিতাৰ চালচলনে এই সত্যকে আমাৰ সন্মুখত উন্মোচিত কৰিছে বুলি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব।

নাটকখনৰ অন্য নাৰী চৰিত্ৰসমূহলৈ মন কৰিলে পোনতে চকুত পৰে মৌজাদাৰনীৰ চৰিত্ৰটি। লহৰজান মৌজাৰ মৌজাদাৰনী হিচাপে এওঁ সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণী এটাৰ, সমসাময়িক ব্যৱস্থাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। স্বাভাৱিকভাৱেই সম্ভ্ৰান্ত এই মহিলাগৰাকীৰ চৰিত্ৰ নাটকখনত নাৰীসুলভ কমনীয়তাৰ বা নাৰীসুলভ মাতৃত্ব গুণেৰে সমৃদ্ধ নহয়। তেওঁৰ একাধিক বক্তব্যত এই সত্যৰ প্ৰকাশ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। নাটকখনৰ এটা দৃশ্যত প্ৰৱেশ কৰা এই মহিলাগৰাকীৰ কাম-কাজ, কথা-বতৰাত তেওঁৰ বাহ্যিক ভেম-অহংকাৰৰ আঁৰত লুকাই থকা নিম্ন ৰুচিৰ স্বৰূপটোহে প্ৰকট হৈ পৰিছে। তেওঁৰ মুখৰ ভাষা সম্ভ্ৰান্ত মহিলাৰ মুখৰ ভাষাৰপৰা দূৰৈত। ঘৰুৱাভাৱে সহায়-সাৰথি কৰিবলৈ অহা শ্ৰমজীৱী লোকৰ প্ৰতি তেওঁৰ দৃষ্টিভংগী অতিকৈ আপত্তিজনক। কটীয়া আৰু লভিতা দৰাচলতে আন এক দৃষ্টিৰে শ্ৰমজীৱীসকলৰো প্ৰতিনিধি। এই শ্ৰেণী লোকৰপৰা কাম আদায় কৰি সিহঁতক যে

বোৱাবলৈহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়,- এনে ইঙ্গিতো মৌজাদাৰনীৰ মন্তব্যত ধৰা পৰে। আমাৰ সমাজত বহুতো সম্ভ্ৰান্ত মহিলাৰ শ্ৰমজীৱীসকলৰ প্ৰতি আদৰ দৃষ্টি থকাটো দেখা যায় যদিও মৌজাদাৰনী কিন্তু ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম। কথাই কথাই এনে লোকক গালি-গালাজ পাৰি মানসিক যাতনা ভোগোৱা কাৰ্য গৰিহণাৰ যোগ্য। তেওঁলোকৰ শ্ৰমৰ মূল্য দিব নোখোজা মৌজাদাৰনীৰ কাৰণে সেয়ে এইবোৰ মানুহ -"খাবলৈ নোপোৱা কেলেহুৱা।" আনকি তেওঁলোকৰ কথা কোৱাৰ স্বাধীনতাখিনিও যেন বন্দীত্বৰ ভিতৰতেই আবদ্ধ থাকিব লাগিব। সেয়ে লভিতাই নিজৰ অসমৰ্থতাৰ কথা স্পষ্টভাৱে দাঙি ধৰিবলৈ যাওঁতেই মৌজাদাৰনীৰ গালি "বান্দী খাটিবলৈ আহিছ, ...বান্দাৰ দৰে কথা কবি।" আমি এই কথা জানো যে লভিতা আচলতে পৰিস্থিতিৰ দাস। দেশৰ অনিৰাপত্তাৰ সময়ত তাইৰ জীৱনলৈও অনিৰাপত্তা নামি আহিছে। তেনে সময়ত নিৰাপদ আশ্ৰয় স্থল বুলি ভাবিব পৰা মৌজাদাৰৰ ঘৰখনত আহি আশ্ৰয় লোৱাটো নিতান্তই স্বাভাৱিক। কিন্তু ইয়াত আহি মৌজাদাৰনীৰ যি প্ৰকোপৰ সন্মুখীন হৈছে সিয়ে এই নিৰাপত্তাহীন গাভৰু লভিতাক অধিক অনিৰাপত্তাৰ মাজলৈহে ঠেলি পঠিয়ালে। মৌজাদাৰনীৰ এনে মানসিকতাই সেই সময়ৰ এচাম সম্ভ্ৰান্ত মহিলাৰ আত্মদ্বন্দ্বৰ ছবি এখনকো উদঙাই দিছে। এই চৰিত্ৰটোৰ মাজেদি এই সত্যকো তুলি ধৰা হৈছে যে সেই সময়ৰ কংগ্ৰেছৰ মাজেদি দেশ স্বাধীন কৰাৰ প্ৰচেষ্টাৰ প্ৰতিও এনে এচাম মানুহৰ দৃষ্টিভংগী সুবিধাজনক নাছিল। কংগ্ৰেছৰ ভলন্টিয়াৰৰ প্ৰতি মৌজাদাৰনীৰ নেতিবাচক মন্তব্যই এনে ধাৰণাক দৃঢ়ভাৱে প্ৰতীয়মান কৰিছে। সমাজৰ স্থিতাৱস্থা বাহাল ৰখা, ব্ৰিটিছ চৰকাৰৰ দাসত্বকে ভাল বুলি মানি অহা এচাম বিষয়া-কৰ্মচাৰী বা তেনেলোকৰ অন্যতম প্ৰতিনিধি মৌজাদাৰনী। সমাজ-ব্যৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তনৰ বাবে, স্বাধীনতাৰ বাবে যুঁজ দিব খোজা লোকসকল সেই কাৰণেই এওঁলোকৰ কাৰণে 'মানুহ' হোৱাৰ যোগ্য হ'ব নোৱাৰে। এই কথা অতি স্পষ্ট যে ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সময়তো এচাম বিষয়া-কৰ্মচাৰী বা তেনে ক্ষমতাশালী লোকে স্বাধীনতাতকৈ ব্ৰিটিছৰ গোলামীৰে অধিক পচন্দ কৰিছিল। হ'ব পাৰে মৌজাদাৰৰ পত্নী হোৱাৰ সুবাদতে মৌজাদাৰনীয়েও সম্ভৱতঃ এনে এক অৱস্থাকে মানি লৈছে। এই চৰিত্ৰটি সেয়েহে নাটকখনৰ আদৰ্শস্থানীয় চৰিত্ৰ বুলি মানি ল'বলৈ টান। এয়া নিতান্তই ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী, আন সকলৰ সৈতে এই ক্ষেত্ৰত মতৰ অমিল হোৱাটো স্বাভাৱিক। আন নাৰী চৰিত্ৰবোৰৰ ভিতৰত নাৰ্চ, ব্ৰহ্মদেশীয় বা নগা ছোৱালীৰ যি উল্লেখ কৰা হৈছে সেইবোৰৰ সক্ৰিয়তা নাটকখনত ধৰা নপৰে। কিন্তু নিচান হাতত লোৱা ছোৱালীৰ উপস্থিতিয়ে এই কথা প্ৰতীয়মান কৰে যে ভাৰতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনৰ যি প্ৰভাৱ সেই প্ৰভাৱৰ ফল সৰ্বসাধৰণৰ মাজত কিমান ব্যাপক হ'ব পাৰে ।এনে আন্দোলনে

গ্ৰাম্য সৰলতাৰে পূৰ্ণ মানুহকো যে মুক্তিৰ বাবে আগবঢ়াৰ প্ৰেৰণা যোগায়- এয়া যেন তাৰেই এক প্ৰতিচ্ছবি। তৎসত্ত্বেও ক'ব পাৰি যে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ আঁৰত সমসাময়িক অসমীয়া জাতিৰ যি আত্মিক মুক্তি সেই মুক্তিৰ স্বপ্নও সম্ভৱতঃ ক'ব নোৱাৰাকৈয়েই সাঙোৰ খাই পৰিছিল। যিহেতু ঘটনাৰ পটভূমি প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰপৰা তুলি অনা হৈছে গতিকে এই দিশবোৰক ঘটনাক্ৰমৰ লগত সাঙুৰি চোৱাৰ অৱকাশ নিশ্চয় থাকিব। তদুপৰি বিশ্বযুদ্ধ আৰু স্বাধীনতাৰ ধামখুমীয়াত দেশ সেৱাত আত্মনিয়োগ কৰা এচাম নাৰীৰ সক্ৰিয়তাৰ চিন স্বৰূপেও এনেবোৰ চৰিত্ৰক নাটকখনিত স্থান দিয়া হৈছে বুলি ক'ব পৰা যায়। পিছে ই বিস্তৃতি লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

নাটকখনৰ সামগ্ৰিকভাৱে বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিলে আৰু প্ৰতিটো চৰিত্ৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক নিৰ্ণয় কৰি আলোচনা কৰিলে হয়তো অনেক নতুন দিশৰ উন্মোচন ঘটিব। কিন্তু কেৱল নাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ বিচাৰৰ যি সীমাবদ্ধতা আৰু ক্ৰিয়া কলাপ তাৰ বিচাৰত এই চেষ্টা স্বাভাৱিক কাৰণতে বাদ দি থোৱা হৈছে। 'লভিতা'ত নাট্যকাৰে চৰিত্ৰত আদৰ্শ বা নায়ক-নায়িকা নিৰ্মাণৰ প্ৰচেষ্টা চলোৱা নাই। মাথোন বিশ্বজুৰি আৰম্ভ হোৱা নতুন দিনৰ আগমনৰ বতৰাই আমাৰ গ্ৰাম্য নাৰীকো কেনেকৈ নতুন চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ কৰিছিল— তাৰ চিত্ৰহে অংকন কৰিছিল। 'লভিতা' নামৰ গাভৰুগৰাকী যেন এই নতুন দিনৰ চেতনাপ্ৰৱাহী এক প্ৰতিনিধিমূলক চৰিত্ৰ। অসমীয়া নাৰীৰ কি আদৰ্শ আছে বা নাই তাৰ বিচাৰ ইয়াত নিষ্প্ৰয়োজন। নাট্যকাৰে ৰূপালীম, চিত্ৰলেখা, কাঞ্চনমতী, শেৱালি, ইতিভেন আদি চৰিত্ৰতকৈ অধিক বাস্তৱ আৰু জীৱন্ত ৰূপত, স্পষ্ট স্বচ্ছতাৰে আৰু দৃঢ় মানসিকতাক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পৰাকৈ 'লভিতা'ক নিৰ্মাণ কৰিছে। সেই দিশৰপৰা ক'ব পাৰি 'লভিতা' আধুনিক নাৰী চেতনাৰো হয়তো প্ৰতিনিধিমূলক একমাত্ৰ চৰিত্ৰ নহয়, বৰঞ্চ এইগৰাকী গাভৰুৰ লগতে আন নাৰীসকলেও 'লভিতা' চৰিত্ৰৰ মাজেদি যেন এক নতুন চেতনাবোধৰ আধাৰত নাৰীসত্তাৰ প্ৰতিস্থাত আত্মনিয়োগ কৰিবলৈ সমাজৰ বন্ধ নওলা খুলি মুক্তিৰ ৰাজপথত থিয় দিয়াৰ প্ৰয়াস কৰিছে। এই প্ৰয়াসৰ মাজতেই আধুনিক নাৰীৰো আত্ম আৱিষ্কাৰৰ পথ নিৰ্ণিত হৈছে বুলি ক'লে সম্ভৱতঃ অবিচাৰ কৰা নহ'ব। ❐

'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত নাট্যকাৰৰ ভূমিকা

শৈলেনজিৎ শৰ্মা

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ' নাটকখনত নাট্যকাৰ নামৰ চৰিত্ৰটো হ'ল অন্যতম পুৰুষ চৰিত্ৰ। ভিন্নমুখী নাৰী-চৰিত্ৰৰ মাজত থাকি নাট্যকাৰে একপ্ৰকাৰ নায়কৰ ভূমিকা লৈছে। ভাস্বতী আৰু শাশ্বতীক নিজৰ চিন্তাৰ পৰিমণ্ডলৰ দুই মূৰত থিয় কৰাই দি দুয়োগৰাকী নাৰীৰ মনঃসমীক্ষণ নাটকৰ কাহিনীভাগত দাঙি ধৰিছে।

নাটকখনৰ কাহিনী অনুমায়ী নাটক এখন লিখিবলৈ চিন্তা কৰি থাকোঁতে নাট্যকাৰৰ ভাস্বতীৰ কথা মনত পৰিল। তেওঁ ঠিক কৰিলে যে ভাস্বতীৰ জীৱনৰ কাহিনী লৈ তেওঁ নাটক ৰচনা কৰিব আৰু নাটকখনৰ নাম দিব ভাস্বতী। কিন্তু নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ ভাস্বতীয়ে বাস্তৱ ৰূপ লৈ তেওঁৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি নাটক ৰচনা কৰা কথাটোত আপত্তি কৰিলে। ভাস্বতী অগতানুগতিক, তেওঁ নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম। সেইবাবে নাট্যকাৰে ভাস্বতীৰ জীৱন-কাহিনীক নাটকীয় ৰূপ দিবলৈ ইচ্ছা কৰিছে। ভাস্বতী উচ্চশিক্ষিতা, ডক্টৰেট ডিগ্ৰীধাৰী আৰু এখন কলেজৰ অধ্যাপিকা। ভাস্বতী নাচ-গানত পাকৈত। ঘোঁৰাত উঠা, চাইকেল, মটৰ আৰু এৰোপ্লেন চলোৱা ভাস্বতীৰ কাৰণে সাধাৰণ কথা। ভাস্বতীৰ স্বামী বিমল জীয়াই আছে; কিন্তু ভাস্বতীয়ে সমাজৰ নিয়ম উলঙ্ঘা কৰি আন এজনক বিয়া কৰাব খুজিছে। সেইবাবেই নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিত ভাস্বতী এক ব্যতিক্ৰম নাৰী চৰিত্ৰ, ভাস্বতী অসাধাৰণ।

নাট্যকাৰে ভাস্বতীৰ বিষয়ে এইদৰে ভাবিলেও ভাস্বতীয়ে ভাবে যে নাট্যকাৰে ভাস্বতীক ভালদৰে জনা নাই। ভাস্বতীৰ বাহিৰা ৰূপটো দেখিলেও, তেওঁৰ বাহিৰা আচৰণ লক্ষ্য কৰিলেও ভাস্বতীৰ মনৰ ভিতৰখন নাট্যকাৰৰ জানিবলৈ বহুত বাকী। সেইবাবে নাট্যকাৰে ভাস্বতীৰ দেউতাক, মাক, বিমল, হিমাংশু আদিক ভাস্বতীৰ সাক্ষাৎ গ্ৰহণ কৰাৰ দৰে প্ৰত্যেককে নানা ধৰণৰ প্ৰশ্ন কৰি কি পৰিস্থিতিত ভাস্বতীয়ে কঠোৰ সিদ্ধান্ত ল'বলগীয়া হ'ল তাক দাঙি ধৰিছে। নাট্যকাৰে মাজে মাজে কিছুমান মন্তব্যও দিছে।

সমাজৰ পৰম্পৰাগত নিয়ম অনুসৰি ভাস্বতীৰ মাকৰ মাত্ৰ এঘাৰ বছৰ বয়সত বিয়া হৈছিল। মাকেও ভাস্বতীৰ তেনে বয়সতে বিয়া হোৱাটো বিচাৰিছিল। সেইমতেই ভাস্বতীৰ এঘাৰ বছৰ বয়সত বিমলৰ লগত বিয়া হয়। অৱশ্যে বাধ্যত পৰি ভাস্বতীক বিয়া দিলেও গাঁৱৰ ল'ৰা বিমল মাক-দেউতাকৰ পচগুৰ জোঁৱাই

নাছিল। বিয়াৰ পিছত বিমলে পঢ়া-শুনা কৰি আছিল বাবে তাৰে সুবিধা লৈ ভাস্বতীক পঢ়ুৱাবলৈ ঠিক কৰিলে আৰু ভাস্বতীয়ো দেউতাকৰ ঘৰতে থাকি পঢ়া-শুনা কৰি থাকিল। দেউতাকে ভাস্বতীক বিমলৰ কাষ চাপিবলৈ নিদিলে। বিমলে ভাস্বতীক নিবলৈ আহোঁতে নানা অজুহাতত ভাস্বতীক যাবলৈ দিয়া নহ'ল। এনে সময়তে বিমলৰ টি.বি. হ'ল। সুস্থ হোৱাৰ পিছতো ভাস্বতীক বিমলৰ ঘৰলৈ নপঠিয়ালে। মাকৰ কথামতে বিমলে আন এজনী ছোৱালী বিয়া কৰালে। ইতিমধ্যে ভাস্বতীয়েও এম.এ. পাছ কৰি ডক্টৰেট ডিগ্ৰী ল'লে। শিক্ষাব্ৰতী ভাস্বতীয়ে কলেজত পঢ়ি থাকোঁতেই অনুপ চলিহাৰ লগত কথক নৃত্যৰ অনুশীলন কৰিছিল। তেতিয়া ভাস্বতীৰ মনত চলিহাৰ প্ৰতি দুৰ্বলতাৰ সৃষ্টি হৈছিল যদিও প্ৰকাশ নকৰিলে। কিন্তু কলেজৰ চাকৰিত সোমোৱাৰ পিছত একেলগে গৱেষণা কৰা হিমাংশুৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ হোৱাত হিমাংশুক বিয়া কৰাবলৈ ঠিক কৰিলে। এই কথাই সমাজত হুলস্থূল লগাই দিলে। মাক-দেউতাকৰো মনত প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হ'ল। কিন্তু ভাস্বতী আৰু হিমাংশুৰ বাবে এইটো এটা সাধাৰণ কথা। ভাস্বতীৰ যুক্তি হ'ল বিমলে দ্বিতীয়বাৰ বিয়া কৰাব পাৰিছে যেতিয়া তেৱোঁ পাৰিব।

নাট্যকাৰে তেতিয়া ভাস্বতীৰ আগত শাশ্বতীৰ জীৱন কাহিনীটো দাঙি ধৰিলে। শাশ্বতী অশিক্ষিতা নহয়। ছিনিয়ৰ কেম্ব্ৰীজ পাছ। বাদ্যযন্ত্ৰতো শাশ্বতীৰ পাৰদৰ্শিতা আছে। ৰিটিয়াৰ্ড প্ৰফেচৰৰ ছোৱালী শাশ্বতীয়ে এটা ভাল পৰিৱেশৰ মাজত ডাঙৰ-দীঘল হৈছিল। বিয়াৰ পিছত তেওঁলোক দেউতাকৰ ঘৰতে আছিল। এটি কন্যা সন্তান জন্ম হোৱাৰ পিছত নানান কাৰণত শাশ্বতীৰ স্বামী ৰমণীৰঞ্জনে মানসিক ভাৰসাম্য হেৰুৱাই পেলালে। ৰমণীৰঞ্জনে এটা ভাল চাকৰি যোগাৰ কৰি ল'ব পৰা নাছিল। সেইবাবে ৰমণীৰঞ্জন অসুস্থ হৈ পৰাৰ পিছত শাশ্বতীৰ ইঞ্জিনিয়াৰ ককায়েকে শাশ্বতীক বিবাহ বিচ্ছেদ কৰিবলৈ পৰামৰ্শ দিলে। শাশ্বতীয়ে সেই পৰামৰ্শ মানি ল'বলৈ মান্তি নহ'ল। হোমৰ অগ্নিক সাক্ষী কৰি বৰণ কৰা স্বামী পগলাই হওক অথবা আন কিবাই হওক শাশ্বতীয়ে ত্যাগ কৰাৰ কথা সপোনতো ভাবিব নোৱাৰে। তেওঁ স্বামী আৰু ছোৱালীকণক লৈ সৰু এটা জুপুৰি ঘৰত হ'লেও সুখৰ সংসাৰ কৰিবলৈ দৃঢ় হৈ থাকিল।

ভাস্বতী আৰু শাশ্বতীৰ কাহিনীটো দাঙি ধৰি নাট্যকাৰে দেখুৱাইছে যে ভাস্বতী আৰু শাশ্বতী দুয়ো বেলেগ বেলেগ আদৰ্শৰদ্বাৰা পৰিচালিত। শাশ্বতীক ৰুগ্ন স্বামীৰপৰা মুক্তি নালাগে। তেওঁক দেউতাকে সজাই দিয়া অট্টালিকা সদৃশ ঘৰটোও নালাগে। এবাৰ স্বামী হিচাপে গ্ৰহণ কৰা মানুহজনৰ লগত তেওঁ আজীৱন থাকিব বিচাৰে। আনহাতে, ভাস্বতীৰ মতে যাৰ প্ৰতি ভালপোৱাৰ জন্ম হয় তেওঁৰ লগতহে সংসাৰ কৰিব লাগে। তেনে প্ৰেমৰ মাজতহে নিজৰ সত্তাটো উপলব্ধি কৰিব পাৰি।

সমাজক উপেক্ষা কৰি, নিজৰ মাক-দেউতাকক অসন্তুষ্ট কৰি ভাস্বতীয়ে হিমাংশুক বিয়া কৰাবলৈ মনস্থ কৰাৰ মূলতে হ'ল প্ৰেম। এই প্ৰেমৰ মূলতে হ'ল জৈৱিক কামনা-বাসনা। ভাস্বতী আৰু হিমাংশুৱে যিটো প্ৰেমৰ পথেৰে খোজ কাঢ়িছে সেইটো এটা অগতানুগতিক পথ। এনে পথেৰে বহুত ডেকা-গাভৰু অগ্ৰসৰ হয়। এনে পথত ত্যাগ থাকিলেও নাট্যকাৰৰ মতে নতুনত্ব আৰু অভিনৱত্ব নাই। নাট্যকাৰৰ মতে ভাস্বতী আৰু হিমাংশুৱে সাধাৰণ প্ৰেমৰ পথেৰে অগ্ৰসৰ নহৈ অসাধাৰণ প্ৰেমৰ পথেৰে অগ্ৰসৰ হোৱা ভাল। মানৱীয় প্ৰেমৰ পৰিৱৰ্তে তেওঁলোক অসীম প্ৰেমৰ বন্ধনেৰে বান্ধ খোৱা উচিত। সেইবাবে নাট্যকাৰে ভাস্বতী আৰু হিমাংশুক উদ্দেশ্য কৰি কৈছে যে যি প্ৰেমে দৈহিক মিলনৰ আনন্দ আৰু উপভোগৰ মাজতে আবদ্ধ নাথাকি আত্মাৰ মাজত মিলন ঘটায় সেই প্ৰেমহে প্ৰকৃত প্ৰেম। এনে প্ৰেমে ত্যাগৰ মাজেৰে, ভোগ-বাসনা নিবৃত্তিৰ মাজেৰে আত্মাৰ মিলনৰ আনন্দ উপলব্ধি কৰায়। এনে প্ৰেম সত্য, অক্ষয় আৰু চিৰন্তন। কিন্তু পাৰ্থিৱ প্ৰেম একেবাৰে অস্থায়ী। শৰীৰৰ ৰূপ-যৌৱন নোহোৱা হৈ যোৱাৰ লগে লগে ই ম্লান পৰি যায়।

নাট্যকাৰৰ এইখিনি কথাই ভাস্বতী আৰু হিমাংশুৰ মন পোহৰাই পেলালে। তেওঁলোকৰ এটা নতুন কথা উপলব্ধি হ'ল। যুগ্ম জীৱনৰ মাজেৰে তেওঁলোকৰ মুক্তিৰ সোৱাদ পাব বুলি নিশ্চিত হ'ল।

'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত আন নাটকত থকাৰ দৰে চৰিত্ৰবোৰে এজনে আনজনৰ লগত কথা পাতি থকা দেখুৱাৰ পৰিৱৰ্তে নাট্যকাৰৰ লগতহে কথা পতা দেখুৱাইছে। অৰ্থাৎ নাট্যকাৰে নাটকীয় কাহিনীটো কেৱল চৰিত্ৰৰ সংলাপৰ মাজেৰে দাঙি নধৰি আন কৌশলেৰে প্ৰকাশ কৰিছে। 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ৰ কাহিনীটো ভাস্বতী আৰু শাশ্বতীক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠিছে যদিও নাটকত নাট্যকাৰে নাটকৰ কাহিনীৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত এটা অন্যতম মুখ্য চৰিত্ৰ। আচলতে নাট্যকাৰেই কাহিনীৰ নায়ক। তেওঁৰ মনলৈ অহা কথাবোৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ লগত কথোপকথনেৰে দাঙি ধৰিছে। মঞ্চতো এই কাল্পনিক চৰিত্ৰবোৰক পোহৰৰ সহায়ত উপস্থিত কৰায় আৰু চৰিত্ৰৰ কাম শেষ হ'লে আন্ধাৰৰ লগত মিলি যাবলৈ দিয়ে। মুঠতে 'নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখন এখন নতুন আঙ্গিকৰ নাটক। নাটকখনত নাট্যকাৰক দুটি ভিন্ন নাৰী চৰিত্ৰৰ মাজৰ মধ্যস্থ ব্যক্তি হিচাপে উপস্থাপন কৰা হৈছে। নাট্যকাৰ যেন ইয়াত অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰস্বৰূপ। অঙ্কীয়া নাটত যিদৰে সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশত আন আন চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশ ঘটে, তদ্ৰূপ 'নায়িকা নাট্যকাৰ'তো নাট্যকাৰ নামৰ চৰিত্ৰটিয়ে যেতিয়াই যাৰ কথা চিন্তা কৰিছে তেতিয়াই তেওঁ আহি মঞ্চত উপস্থিত হৈছেহি। সেইবাবেই গোটেই নাটকখন নাট্যকাৰৰ মনত, তেওঁৰ সৃষ্টিকামী মনীষাত অভিনীত

হোৱা বুলি ড° সত্যেন্দ্রনাথ শৰ্মাই অভিমত দিছে।[১] নাটকখন আৰম্ভই হৈছে নাট্যকাৰৰ পৰিকল্পিত নাটকৰ নায়িকাৰ চৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে কল্পনা কৰা প্ৰক্ৰিয়াত। ভাস্বতীয়ে নাট্যকাৰৰ সন্মুখত দেখা দি ঘটনাৰ সূচনা কৰিছে। তেওঁলোকৰ সংলাপৰ মাজতে প্ৰাসঙ্গিকভাৱে আহি পৰিছে শাশ্বতীৰ কাহিনী আৰু গোটেই নাটকখন নাট্যকাৰৰ মনৰ ৰঙ্গমঞ্চত অভিনীত হৈছে। নাট্যকাৰে ভাস্বতী আৰু শাশ্বতী নামৰ নাৰী দুগৰাকীক লৈ নাটক লিখাৰ প্ৰচেষ্টা চলাইছে, তেওঁ নাটকখনৰ নামকৰণ কৰিব বিচাৰিছে ভাস্বতী নামেৰে। নাট্যকাৰে কৈছে "তোমাক লৈয়ে নাটক লেখিছোঁ যেতিয়া তোমাৰ নামটো ধাৰ নকৰি পাৰোঁ কেনেকৈ কোৱা?" আচলতে নাট্যকাৰ নামৰ চৰিত্ৰটিয়ে নাটক লিখিবলৈ লোৱা কথাষাৰ তেওঁ মনতে ভাবিছে। তেওঁৰ কল্পনাত লাহে লাহে উদিত হৈছে ভাস্বতী নামটো আৰু নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ ভাস্বতীয়ে সোঁশৰীৰে আহি মঞ্চত উপস্থিত হৈছেহি। আনকথাত নাট্যকাৰৰ প্ৰয়োজনতহে যেন ভাস্বতীৰ আৱিৰ্ভাৱ হৈছে। ইয়াৰ পিছতহে নাটকখনত ভাস্বতী আৰু নাট্যকাৰৰ সংলাপ আৰম্ভ হৈছে। ভাস্বতী আৰু নাট্যকাৰৰ কথোপকথনৰ জৰিয়তে দৰ্শকে জানিব পাৰে যে ভাস্বতী পুৰণি পৰম্পৰাৰ প্ৰতি পিঠি দি পাশ্চাত্যৰ বা লগা আধুনিক সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ পিনে ঢাল খাইছে। তদুপৰি দুয়োজনৰ সংলাপৰ জৰিয়তে দৰ্শকে জানিব পাৰে সমসাময়িক সমাজৰ চিৰাচৰিত প্ৰথাৰ কথা। তেতিয়াৰ সমাজত নিচেই সৰুতে ছোৱালীক বিয়া দিয়া হৈছিল, যাক বাল্য-বিবাহ বুলি ক'ব পাৰি আৰু এই প্ৰথাৰেই বলি হৈছিল ভাস্বতী। ভাস্বতীৰ জীৱনলৈ অহা বিপৰ্যয়ৰ কথাও দৰ্শকে জানিব পাৰে ভাস্বতী আৰু নাট্যকাৰৰ সংলাপৰপৰা। ভাস্বতীৰ যাৰ লগত বিয়া হৈছিল তেওঁৰ নাম আছিল বিমল। বিমল আছিল টি.বি. বেমাৰী আৰু তাৰেই অজুহাত লৈ ভাস্বতীক বিমলৰ লগত মিলিবলৈ দিয়া হোৱা নাছিল। আনফালে ভাস্বতী আছিল শিক্ষাব্ৰতী নাৰী। গতিকে বিবাহিতা হৈও ভাস্বতীয়ে এগৰাকী চপলা গাভৰুৰ দৰে জীৱনৰ মধুৰতম দিন অতিবাহিত কৰিছিল। ভাস্বতীয়ে নাচিছিল, গাইছিল, মুক্ত বিহঙ্গৰ দৰে সংসাৰ-যাত্ৰাত বিচৰণ কৰিছিল। নাটকখনত ভাস্বতীৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যসহ জীৱনৰ প্ৰতিটো ঘাত-প্ৰতিঘাত পোহৰলৈ অনাৰ বাবেহে যেন বিমল, ভাস্বতীৰ মাক- দেউতাক, এনেকি শাশ্বতীৰ চৰিত্ৰৰো অৱতাৰণা কৰা হৈছে। নাটকখনৰ বাকীবোৰ চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ কল্পনানুসাৰে পৰিস্থিতিৰ খাতিৰত মঞ্চত আহি উপস্থিত হৈছেহি। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, নাট্যকাৰে ভাস্বতীৰ বিয়া সম্পৰ্কত কৰা মন্তব্যত ভাস্বতীৰ মাকৰ কথা আহি পৰে। লগে লগে মঞ্চৰ এটা অংশত ভাস্বতীৰ মাক আহি দেখা দিয়ে। লগে লগে আহি দেখা দিয়ে ভাস্বতীৰ দেউতাক।

---

১ ড° সত্যেন্দ্রনাথ শৰ্মা, অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ২০০০, পৃষ্ঠা- ২৯৩

মাক-দেউতাকৰ কথোপকথনত ফুটি উঠিছে ভাস্বতীৰ অতীতৰ কাহিনীবোৰ। এইখিনিতে নাটকখনত ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাকৰ দাম্পত্য কলহৰ চিত্ৰ এটি আছে। এই গোটেই সময়ছোৱাত নাট্যকাৰ যেন নীৰৱ দৰ্শক। কিন্তু বিমলৰ উপস্থিতিৰ লগে লগে নাট্যকাৰ আকৌ সৰৱ হৈ উঠে। বিমলৰ কথোপকথনত ভাস্বতীৰ চৰিত্ৰৰ কদাকাৰ ৰূপটো প্ৰকাশ পায়। ইয়াৰ পিছত ভাস্বতী মুখৰ হৈ পৰে বিমলক কথাৰ প্ৰত্যুত্তৰ দিবলৈ। প্ৰসঙ্গক্ৰমে ভাস্বতীৰ লগত তুলনা কৰিবলৈ নাট্যকাৰে টানি আনিছে শাশ্বতীক। নাট্যকাৰে ৰমণীৰঞ্জন নামটো উচ্চাৰণ কৰাৰ লগে লগে মঞ্চ এন্ধাৰ হৈ পৰে, বাকীবোৰ আঁতৰি যায় আৰু মঞ্চত সোমাই পৰে ৰমণীৰঞ্জন। উদ্ভ্ৰান্ত ৰমণীৰঞ্জনক শাশ্বতীয়ে জীয়েক নিৰুৰে সৈতে আহি লগ ধৰে। ৰমণীৰঞ্জন আঁতৰি যায়, শাশ্বতী হতাশ হৈ পৰে। নাটকখনৰ ইয়াৰ পিছৰ অংশ শাশ্বতীৰ জীৱন-কাহিনীৰে পৰিপূৰ্ণ বুলি ক'ব পাৰি। উদ্ভ্ৰান্ত হ'লেও শাশ্বতীয়ে ৰমণীৰঞ্জনক ত্যাগ কৰিব পৰা নাই। শাশ্বতীয়ে দেউতাক-ককায়েকৰ কথা উচ্ছেদ কৰি পুনৰ ৰমণীৰঞ্জনকে সাবটি লৈছে পতিয়েই নাৰীৰ পৰম ধন বুলি। প্ৰকৃতাৰ্থত ক'বলৈ হ'লে নাটকখনত শাশ্বতীৰ কাহিনীটো নাট্যকাৰে টানি আনিছে ভাস্বতীক বুজাবলৈহে যেন। ভাস্বতীয়ে কৈ উঠিছে- "শাশ্বতীৰ কথা মোক নক'ব। সনাতন ৰীতিৰ প্ৰেৰণাত আপোনাৰ কলমৰ খোচাত শাশ্বতীৰ জীৱনৰ আপুনি যি ৰূপ দিব খুজিছিল তাক মই গ্ৰহণ কৰিম বুলি কিয় ভাবিছে?"

উপৰিউক্ত আলোচনাৰ অন্তত ক'ব পাৰি যে 'নায়িকা নাট্যকাৰ' নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হ'ল নাট্যকাৰ আৰু নাট্যকাৰে বিচৰা ধৰণেহে আনবোৰ চৰিত্ৰই ক্ৰিয়া কৰিছে। ভিন্নমুখী দুটি নাৰী চৰিত্ৰৰ মাজত থাকি নাট্যকাৰে যেন তেওঁলোকৰ মনৰ ভাববোৰ হৃদয়ঙ্গম কৰি সেইভাৱেই উপস্থাপন কৰিছে। ভাস্বতী আৰু শাশ্বতীয়ে কৰা কামখিনিৰ নাট্যকাৰক সাক্ষী বুলি ক'ব পাৰি। নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নাট্যকাৰ, ভাস্বতী, শাশ্বতীৰ বাহিৰেও ৰমণীৰঞ্জন, বিভূতি বৰুৱা, বিমল, ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাক আৰু আনবোৰ চৰিত্ৰ নাট্যকাৰ নামৰ চৰিত্ৰটিক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাটকখনত অৱতাৰণা কৰা হৈছে আৰু নাট্যকাৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনীভাগ ঘূৰ্ণীয়মান হৈ আছে, লগতে চৰিত্ৰবোৰো'। গতিকে 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত নাট্যকাৰে যে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লৈছে তাক সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। ❑

'নায়িকা নাট্যকাৰ'ৰ চৰিত্ৰৰাজিৰ বিশ্লেষণ

শৈলেনজিৎ শৰ্মা

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ' নাটকখনিৰ প্লট নিৰ্মাণ কৰা হৈছে দুটা নাৰী চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি আৰু সেই দুটা ভিন্ন ৰুচিৰ নাৰী চৰিত্ৰ হ'ল ক্ৰমে ভাস্বতী আৰু শাশ্বতী। এই দুয়োগৰাকী নাৰীৰ স্বতন্ত্ৰ অভিব্যক্তি নাটকখনত প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। কিন্তু নাটকখনৰ কথাবস্তু বিকাশত 'নাট্যকাৰ' নামৰ চৰিত্ৰটিৰ ভূমিকা উল্লেখযোগ্য। নাট্যকাৰৰ চৰিত্ৰটিয়েই হ'ল 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ৰ প্ৰকৃত নায়ক। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই আলোচনা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিছে যে গোটেই নাটকখন অভিনীত হৈছে নাট্যকাৰৰ মনত, সৃষ্টিকামী মনীষাত। গতিকে ক'ব পাৰি ভাস্বতী, শাশ্বতী আৰু নাট্যকাৰৰ চৰিত্ৰটি নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ। মূল কাহিনীৰ বিকাশত অৰিহণা যোগোৱা আন চৰিত্ৰৰাজিৰ ভিতৰত আছে ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাক, বিমল, ৰেৱতী, বিভূতি বৰুৱা, হিমাংশু, ৰমণীৰঞ্জন, কন্দৰ্প চলিহা, নিৰু আৰু বাণী। তলত প্ৰধান প্ৰধান চৰিত্ৰৰাজিৰ বিষয়ে বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

ভাস্বতী ঃ

ভাস্বতী এগৰাকী ৰক্ষণশীলা মাতৃ আৰু এজন অদূৰদৰ্শী পিতৃৰ সন্তান। সমাজৰ প্ৰচলিত নিয়ম অনুসৰি ভাস্বতীক মাত্ৰ এঘাৰ বছৰ বয়সতে বিয়া দিয়া হৈছিল। চহৰত ডাঙৰ হোৱা ছোৱালী ভাস্বতীৰ বিয়া হৈছিল গাঁৱৰ এজন সাধাৰণ ল'ৰা বিমলৰ লগত। বিয়াৰ আগতে বিমলক ভাস্বতীহঁতৰ ঘৰৰ কোনেও দেখা নাছিল। ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাকৰো গাঁৱৰ ল'ৰা বিমললৈ ভাস্বতীক বিয়া দিয়াৰ একেবাৰে ইচ্ছা নাছিল। কিন্তু সমাজৰ নিয়ম ৰক্ষা কৰিবৰ কাৰণে লৰালৰিকৈ বিয়াখন হৈ গ'ল। বিয়াৰ পিছত ভাস্বতীক বিমলৰ ওচৰলৈ যাবলৈ নিদি পঢ়াৰ অজুহাতত ঘৰতে ৰাখিলে। বিমলেও পঢ়া-শুনা কৰি আছিল। এনেতে বিমলৰ টি. বি. হ'ল। ডাক্তৰৰ পৰামৰ্শ লৈ ভাস্বতীক বিমলৰ লগত যুগ্ম জীৱন-যাপন কৰিবলৈ মাক-দেউতাকে নিদিলে। সুস্থ হোৱাৰ পিছত বিমলে ভাস্বতীক নিবলৈ কেবাবাৰো আহিছিল যদিও তেওঁক যাবলৈ দিয়া নহ'ল।

ভাস্বতী আছিল শিক্ষানুৰাগী আৰু সেয়েহে এম. এ. পাছ কৰাৰ লগতে ডক্টৰেট ডিগ্ৰীও ল'লে। ইফালে বিমলে মাকৰ কথামতে বেলেগ এজনী ছোৱালী বিয়া কৰাই সংসাৰ আৰম্ভ কৰিলে। সেই খবৰটো পাই ভাস্বতী ক্ষুণ্ণ হ'ল।

কলেজত পঢ়ি থাকোঁতে ভাস্বতীয়ে ল'ৰা-ছোৱালী সকলোৰে লগত মিলা-মিচা কৰিবলৈ সঙ্কোচ নকৰিছিল। আনে কি কয় বা ভাবে তালৈ ভাস্বতীয়ে ভ্ৰূক্ষেপ কৰা নাছিল। কলেজত পঢ়ি থাকোঁতেই কথক নৃত্যৰ অধ্যয়ন আৰু চৰ্চাৰ লগৰীয়া অনুপৰ ভাস্বতীৰ তেওঁৰ এটা আকৰ্ষণ হৈছিল। অৱশ্যে ভাস্বতীয়ে এই কথা প্ৰকাশ নকৰিলে। হয়তো ভাস্বতীৰ এজন বিবাহিতা স্বামী থকাৰ কাৰণে এইক্ষেত্ৰত তেওঁ আগ বাঢ়িবলৈ ভাল নাপালে। কিন্তু কলেজৰ অধ্যাপিকা হোৱাৰ পিছত হিমাংশু নামৰ অধ্যাপক এজনৰ লগত তেওঁৰ ঘনিষ্ঠতা হ'ল। তেওঁলোকৰ মনৰো আদান- প্ৰদান হ'ল। ভাস্বতীয়ে হিমাংশুক বিয়া কৰাবলৈ ঠিক কৰি পেলালে। এই কাৰ্যৰদ্বাৰা তেওঁ বিমলৰ কাৰ্যৰ প্ৰতিবাদ কৰিব খুজিলে আৰু যিখন সমাজৰ পুৰণিকলীয়া ৰীতি-নীতিৰ তেওঁ বলি হৈছিল সেইখন সমাজৰ বিৰুদ্ধেও থিয় দিলে। তেওঁৰ বিশ্বাস হ'ল যে হিমাংশুৰ মাজতে তেওঁ তেওঁৰ সত্তাটোক উপলব্ধি কৰিব পাৰিব।

ভাস্বতীয়ে বিবাহিত স্বামী বিমলক উপেক্ষা কৰা কাৰ্য, বিমলৰ লগত সংসাৰ কৰিবলৈ অনিচ্ছুক হোৱা কাৰ্য দেখাত দোষণীয়। কিন্তু সকলো কথা বিচাৰ কৰি চালে দেখা যায় যে এইবোৰ কামৰ কাৰণে ভাস্বতীক আচলতে দোষাৰোপ কৰিব নোৱাৰি; কিয়নো বিয়াৰ পিছত ভাস্বতীক বিমলৰ সান্নিধ্যলৈ কেতিয়াও যাবলৈ দিয়া হোৱা নাছিল। তদুপৰি তেওঁ বিমলক কেতিয়াবা লগ পালেও, কথা-বতৰা পাতিলেও বিমলে তেওঁক একেবাৰে আকৰ্ষণ কৰিব পৰা নাছিল। তথাপি ভাস্বতীয়ে হয়তো বিমলক গ্ৰহণ কৰিলেহেঁতেন। কিন্তু যেতিয়া বিমলে দ্বিতীয় বিবাহ কৰিলে তেতিয়া ভাস্বতীয়ে অপমানবোধ কৰিলে আৰু বিমলৰ মাজত বৰ্বৰতা থকা বুলি ভাবিলে। বিমলৰ সঙ্কীৰ্ণ মন, বিবেকহীনতা আৰু বৰ্বৰোচিত ব্যৱহাৰে ভাস্বতীৰ জীৱনৰ গতি সলনি কৰি পেলালে। ভাস্বতীয়ে স্পষ্টকৈ কৈছে-'কোনোদিনাখনেই কল্পনা কৰা নাছিলোঁ আমাৰ দুজনৰ মাজত হোমৰ জুইক সাক্ষী কৰি আন এজনৰ আৱিৰ্ভাৱ হ'ব; তেওঁ হঠাতে এনেকৈ বিয়া কৰাই পেলাব। আমি দুয়ো দুয়োকে চিনি পাবলৈ সুবিধা পোৱা নাছিলোঁ সঁচা, কিন্তু চিনাকি হোৱাৰ সম্ভাৱনাৰ বাট যে এনেকৈ বন্ধ হৈ যাব মই কেতিয়াও ভবা নাছিলোঁ। প্ৰথমৰ মানসিক আঘাতটো সহ্য কৰি লোৱাৰ পিছত মোৰ এনে এটা ধাৰণা হৈছিল যে তেওঁ মোৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'বলৈ পুনৰ বিয়া কৰালে। মনলৈ সেই ভাবটো অহাৰ পিছৰ পৰাই ময়ো দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হ'লোঁ মনৰপৰা তেওঁৰ সকলো স্মৃতিকে মচি পেলাবলৈ।" ভাস্বতীয়ে পুনৰ কৈছে-"মই স্বামীৰ সান্নিধ্যত আহিবলৈ বেছি সুবিধা পোৱা নাই সঁচা; কিন্তু যেতিয়াই অলপ সুবিধা পাইছিলো, তেতিয়াই মই তেওঁ্ মাজত দেখা পাইছিলোঁ আদিম বৰ্বৰতা।"

ভাস্বতীৰ কথা-বতৰা আৰু কাৰ্যৰ মাজেৰে দেখা যায় যে তেওঁ এটা যুক্তিবাদী মনৰ গৰাকী আছিল। কুমলীয়া বয়সতে সমাজৰ কু-সংস্কাৰৰ বলি হৈ জীৱনত নানা দুখ-কষ্ট পোৱাৰ পিছত উচ্চ শিক্ষাৰ পোহৰে তেওঁৰ মনৰ গঢ় বেলেগ কৰি পেলাইছিল। যুক্তিসহকাৰে তেওঁ সকলো কাম কৰিবলৈ আগ বাঢ়িছিল। তেতিয়া তেওঁক সমাজৰ নিয়ম আৰু অভিভাৱকৰ অনুশাসনে বান্ধি ৰাখিব পৰা নাছিল। হিমাংশুক বিয়া কৰাব খুজি তেওঁ সৎ সাহসৰ পৰিচয় দিছিল।

ভাস্বতী প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ প্ৰতি আস্থাশীলা নাছিল আৰু সমাজৰ কু-সংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাস ভৰিৰে গচকি তেওঁ প্ৰচণ্ড গতিৰে প্ৰগতিৰ লগত আগবাঢ়ি গৈছিল। নাচ-গান কৰা আৰু পঢ়া-শুনা কৰা সাধাৰণ কথা; কিন্তু ভাস্বতীয়ে ঘোঁৰাত উঠা, চাইকেল আৰু মটৰ চলোৱা, আনকি এৰোপ্লেন চলোৱা কাম আদিও কৰিছিল। অন্তৰত যথেষ্ট সাহস নাথাকিলে সমাজৰ নিয়ম মানি এঘাৰ বছৰত বিয়া হোৱা ছোৱালী এজনীয়ে এইবোৰ কাম কৰিব নোৱাৰে।

ভাস্বতী অতি স্পষ্টবাদীও আছিল। স্পষ্টবাদী আছিল কাৰণে তেওঁ সাহসেৰে সমাজৰ দোষবোৰৰ কথা উত্থাপন কৰিছিল। তেওঁৰ মতে পুৰুষে গঢ়া নীতি-নিয়মবোৰে নাৰীৰ প্ৰতি অন্যায় কৰি আহিছে আৰু নাৰীক চিৰদিন বঞ্চিত কৰি আহিছে। হিমাংশুক বিয়া কৰালে সমাজৰ এটা আলোড়নৰ সৃষ্টি হ'ব বুলি ভাস্বতীৰ দেউতাকে কোৱা কথা নাট্যকাৰেও কোৱাত ভাস্বতীয়ে স্পষ্টভাৱে কৈছে " সমাজৰ কথা মোক নক'ব। আমাৰ বেলিকাহে সমাজ সদায় সজাগ, কিন্তু পুৰুষৰ বেলিকা সমাজ শুই থাকে। সমাজে কিয় মোৰ স্বামীক দ্বিতীয়বাৰ বিয়া কৰাওঁতে বাধা নিদিলে? সমাজে কিয় তেতিয়া মোৰ স্বামীক মোৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ দায়িত্বৰ কথা সোঁৱৰাই নিদিলে? এইখন সমাজৰ দোহাই নিদিব। পুৰুষে গঢ়া নীতি-নিয়মবোৰৰ কথা ক'লে মোৰ মনটো বিদ্ৰোহী হৈ উঠে। সমাজে সদায়ে আমাক নিষ্পেষণ কৰাটো আমি আৰু সহ্য কৰি নাথাকোঁ।" ভাস্বতীৰ মতে বিমলে দ্বিতীয় বিবাহ কৰা আৰু তেওঁ হিমাংশুক বিয়া কৰোৱা একে কথা।

শেষত ইয়াকে ক'ব পাৰি যে যুক্তিবাদিতা, স্পষ্টবাদিতা, সাহসিকতা আদি গুণেৰে উজ্জ্বল হৈ থকা ভাস্বতী এগৰাকী ব্যক্তিত্বসম্পন্না নাৰী আৰু সেইবাবে ভাস্বতী অনন্যা। কিছুমান যুক্তিহীন পৰম্পৰাগত ৰীতিৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰা একশ্ৰেণীৰ মানুহৰ ভাস্বতী এক দৃঢ় কণ্ঠস্বৰ।

ভাস্বতীৰ দেউতাক :

যিজন দেউতাকে সমাজৰ নীতি-নিয়মৰ অধীন হৈ মাত্ৰ এঘাৰ বছৰীয়া জীয়েকক কেতিয়াও নেদেখা-নুশুনা গাঁৱৰ ল'ৰা এজনৰ লগত বিয়া দিছিল সেইজন

মানুহক প্ৰাচীন-পন্থী আৰু অদূৰদৰ্শী বুলি ক'ব পাৰি। পিছত ভাস্বতীৰ দেউতাকে কৈছিল যে ইমান কম বয়সতে জীয়েকক বিয়া দিয়াৰ ইচ্ছা তেওঁৰ নাছিল। দুটা কাৰণত বিয়া দিছিল-এটা হ'ল ভাস্বতীৰ মাকৰ ইচ্ছা পূৰ্ণ কৰা আৰু আনটো হ'ল সমাজৰ নিয়ম ৰক্ষা কৰা। ইয়াৰ পৰা বুজিব পাৰি যে তেওঁ বাধ্যত পৰি পুৰণি ৰীতি-নীতিক খামোচ মাৰি ধৰি থাকিলেও সেইবোৰৰ ওপৰত তেওঁৰ বেছি বিশ্বাস নাছিল, অৰ্থাৎ তেওঁৰ এটা সংস্কাৰকামী মন আছিল। কিন্তু সেইবোৰৰ মাজৰপৰা ওলাই অহাৰ নাইবা সেইবোৰক উপেক্ষা কৰাৰ সৎ সাহস তেওঁৰ নাছিল।

ভাস্বতীৰ দেউতাকক প্ৰকৃত পিতৃৰ দায়িত্ব পালন কৰিব নজনা এজন অদূৰদৰ্শী ব্যক্তি বুলি ক'ব পাৰি। কিয়নো তেওঁ ভাস্বতীক বিয়া দিয়াৰ আগতে তেওঁ বিমলৰ বিষয়ে জানিবলৈ চেষ্টা কৰা নাছিল। এজনী চহৰৰ ছোৱালীক গাঁৱৰ ল'ৰা এজনৰ লগত বিয়া দিয়াৰ পৰিণতি কি হ'ব পাৰে সেই সম্পৰ্কেও চিন্তা কৰা নাছিল। দেউতাকৰ কথামতে তেওঁ লৰালৰিকৈ বিয়াখন পাতি দিছিল। ইয়াত তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ আন এটা দিশো প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁ পিতৃভক্ত আছিল আৰু সেয়েহে পিতৃৰ ওপৰত খুব বেছি আস্থা ৰাখিছিল। কিন্তু পিতৃৰ প্ৰতি ভক্তি অথবা আস্থা থাকিলেও পিতৃৰ আদেশত নকৰিব লগীয়া কাম কৰিলে ভুল কৰা হয়। তেওঁ ভাস্বতীক বিমললৈ বিয়া দি ভুল কৰিছিল। দ্বিতীয় ভুলটো কৰিছিল বিবাহিতা জীয়েকক বিমলৰপৰা আঁতৰাই ৰাখি। বিমল সম্পূৰ্ণ সুস্থ হোৱাৰ পিছতো ভাস্বতীক বিমলৰ লগত সংসাৰ কৰিবলৈ যাবলৈ দিয়া নাছিল। অৱশ্যে টি. বি. ৰ নিচিনা টান এটা অসুখৰপৰা উঠা মানুহ এজনৰ লগত ভাস্বতীক যুগ্ম জীৱন-যাপন কৰিবলৈ নিদিয়া বাবে তেওঁক বৰ বেছি দোষো দিব নোৱাৰি। কিন্তু যেতিয়া বিমলে আন এজনী ছোৱালীক বিয়া কৰালে তেতিয়া তেওঁ নিজৰ ভুল উপলব্ধি কৰিলে। ভাস্বতীয়ে হিমাংশুক বিয়া কৰাবলৈ ওলোৱাত তেওঁ উপলব্ধি কৰিলে যে প্ৰথমৰপৰা তেওঁ কৰি অহা ভুলৰ বাবে এতিয়া এনে এটা পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি হৈছে।

ভাস্বতীয়ে হিমাংশুক বিয়া কৰাবলৈ ওলাওতে তেওঁ খুব বেছি অশান্তিও পোৱা নাছিল, আনন্দও পোৱা নাছিল। তেওঁ এই বিয়াখনত বাধাও দিব পৰা নাছিল, সন্মতিও দিব পৰা নাছিল। তেওঁ জীয়কৰ সুখ-শান্তিও বিচাৰে, সমাজত চলি থকা নীতি-নিয়ম মানি চলিবও খোজে। সেই দোধোৰ-মোধোৰ অৱস্থাত থকা ভাস্বতীৰ দেউতাকৰ চৰিত্ৰত ব্যক্তিত্বৰ অভাৱ অনুভৱ কৰা যায়।

আচলতে ভাস্বতীৰ দেউতাকৰ মনটোৰ দুটা ফাল আছিল। এফালত আছিল সংৰক্ষণশীলতা আৰু আনটো ফালত আছিল উদাৰতা আৰু কম পৰিমাণে সংস্কাৰকামী মনোভাব। দুয়োটাৰ টনা-আঁজোৰাত তেওঁ বিভ্ৰান্ত হৈ পৰা নাছিল, তেওঁ স্থিৰ হৈ ৰৈ গৈছিল।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই ভাস্বতীৰ দেউতাকৰ চৰিত্ৰটো সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ কৰিছে আৰু এই চৰিত্ৰটোৰ অসহায়তাৰ বাবে দৰ্শক-পাঠকৰপৰা কিছু পুতৌ পাইছে।

ভাস্বতীৰ মাক ঃ

ৰক্ষণশীল সমাজৰ পুৰণি ৰীতি-নীতিৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ আস্থা আৰু বিশ্বাস থকা ভাস্বতীৰ মাকৰ এঘাৰ বছৰ বয়সতে বিয়া হৈছিল। তেওঁ ভাস্বতীৰ বিয়াখনো তেনে কম সময়ত হোৱাটো বিচাৰিছিল। কিন্তু তেওঁ জীয়েকক গাঁৱৰ ল'ৰা বিমললৈ বিয়া দিব খোজা নাছিল। তেওঁ জানিছিল যে চহৰৰ ছোৱালীয়ে গাঁৱত নিজকে খাপ খুৱাই লোৱাটো অসুবিধাজনক। তেওঁৰ অসন্মতিত বিয়াখন হৈছিল যদিও তেওঁ অসুখী হোৱা নাছিল। উচিত বয়সত জীয়েকৰ বিয়া হোৱা বাবে তেওঁ মনত আনন্দ পাইছিল।

বিয়াখন হ'লেই যেতিয়া ভাস্বতীয়ে স্বামীগৃহলৈ গৈ যুগ্ম জীৱন-যাপন কৰাটো তেওঁ বিচাৰিছিল। সেইবাবে তেওঁ ভাস্বতীক বিমলৰ ঘৰলৈ পঠিয়াই দিয়াৰ কথা স্বামীক বাৰে বাৰে কৈ আছিল। তেওঁৰ মতে তেওঁৰ স্বামীয়ে ভাস্বতীক বিমলৰ সান্নিধ্যলৈ যোৱাত বাধা প্ৰদান কৰি ভুল কৰিছে। বিমলৰ দ্বিতীয় বিবাহৰ কথা শুনি ভাস্বতীৰ মাক যথেষ্ট চিন্তান্বিত হৈছিল আৰু তেওঁৰ স্বামীয়ে এই বিয়াখনত বাধা প্ৰদান কৰাটো তেওঁ বিচাৰিছিল। তথাপি তেওঁ ভাস্বতীক বিমলৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই দিবলৈ জোৰ কৰি আছিল। তেওঁ ভাবিছিল যে এজনী ছোৱালীক যিজন পুৰুষৰ লগত বিয়া দিয়া হয় তেওঁৰ লগত সংসাৰ কৰা উচিত। তেওঁ ভাস্বতীক বিমলৰপৰা আঁতৰাই ৰখাৰ বাবে স্বামীক তিৰস্কাৰ কৰিছিল আৰু তেওঁৰ স্বামীয়ে ভাস্বতীৰ জীৱনটো নষ্ট কৰিলে বুলি ভাবিছিল।

ভাস্বতীৰ মাক চহৰৰ মহিলা হ'লেও তেওঁ পুৰণি ধ্যান-ধাৰণাৰ মহিলা। সেইবাবে বিবাহিতা ভাস্বতীয়ে পুৰুষৰ লগত হলি-গলি কৰাটো তেওঁ ভালপোৱা নাছিল। ডেকা প্ৰফেছাৰে ঘৰলৈ পঢ়াবলৈ অহাটোও তেওঁ পচন্দ কৰা নাছিল। নাৰী হিচাপে এই ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ কৰিবলৈ একো নাছিল আৰু স্বামীৰ হতুৱাইহে ভাস্বতীৰ পুৰুষৰ লগত মিলা-মিচা বন্ধ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল।

ভাস্বতীৰ মাক স্বামীৰ ওপৰত অধিক নিৰ্ভৰশীল আছিল। মাতৃ হিচাপে তেওঁ ভাস্বতীৰ কিবা বেয়া দেখিলে নাইবা ভাস্বতীয়ে কৰিব খোজা কাম বেয়া বুলি ভাবিলে ভাস্বতীক শাসন কৰাৰ কৰ্তৃত্ব তেওঁৰ আছিল যদিও এই ক্ষেত্ৰত তেওঁক ব্যতিক্ৰম দেখা গ'ল।

তেওঁৰ দৰে এগৰাকী ৰক্ষণশীল মহিলাৰ বাবে বিবাহিতা জীয়েকৰ অন্য পুৰুষৰ লগত বিয়া হোৱা কথাটো কল্পনা কৰিব নোৱাৰা কথা। কিন্তু যেতিয়া

ভাস্বতীয়ে এনে এটা কাম কৰিবলৈ আগবঢ়া বুলি শুনিলে আৰু স্বামীৰ হতুৱাই বাধা প্ৰদানো কৰিব নোৱাৰিলে তেতিয়া তেওঁ বিভ্ৰান্ত হৈ পৰিল। সামাজিক নীতি-নিয়মে কোঙা কৰি পেলোৱা অসহায় এই নাৰী চৰিত্ৰটোৱে দৰ্শক-পাঠকক খুব বেছি আকৃষ্ট কৰিব নোৱাৰিলেও দৰ্শক-পাঠকৰ পুতৌৰপৰা সম্পূৰ্ণ বঞ্চিত হোৱা নাই।

বিমল ঃ

বিমল এজন গাঁৱৰ সাধাৰণ ল'ৰা। চহৰৰ ভাল পৰিয়ালৰ ছোৱালী ভাস্বতীক বিয়া কৰোৱাৰ সুবিধা পাই তেওঁ ভাস্বতীক বিয়া কৰালে। বিয়াৰ সময়ত বিমলৰ বয়স কম আছিল আৰু বিমলে তেতিয়া পঢ়া-শুনা কৰি আছিল। গতিকে এই বিবাহৰ পৰিণতি কি হ'ব সেইটো বিমলে চিন্তা নকৰাটো স্বাভাৱিক।

বিয়া হ'লেও বিমলে পঢ়া-শুনা কৰি আছিল কাৰণে ভাস্বতীৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক ৰখা নাছিল। এনেতে বিমলৰ টি.বি. হ'ল। সুস্থ হৈ উঠাৰ পিছত, তেওঁ ভাস্বতীক তেওঁৰ লগলৈ আনিব বিচাৰিলে আৰু সেই উদ্দেশ্যেৰে ভাস্বতীহঁতৰ ঘৰলৈ অহা-যোৱা কৰিবলৈ ধৰিলে। ভাস্বতীৰ দেউতাকে নানা অজুহাতত জীয়েকক বিমলৰ হাতত তুলি নিদিলে। বিমলৰ মতে তেওঁ ভাস্বতীৰ সম্পূৰ্ণ উপযুক্ত স্বামী। তেওঁৰ স্বভাৱ-চৰিত্ৰ, দেহ-ৰূপ ক'তো একো খুঁত নাই। এইবোৰ চাইহে ভাস্বতীক তেওঁলৈ বিয়া দিয়া হৈছিল। বিমলে ভাস্বতীৰ কলেজীয়া ল'ৰাৰ লগত হলি-গলি হোৱা আৰু অনুপ চলিহাৰ লগত সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠাৰ কথা শুনিছিল যদিও তেওঁ সেইবোৰ কথাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া নাছিল। ইয়াৰপৰা বিমলৰ মনটো যে উদাৰ আৰু অসঙ্কীৰ্ণ আছিল সেই কথা জানিব পাৰি। গাঁৱৰ ল'ৰা হ'লেও কলেজীয়া গাভৰুৱে পুৰুষৰ লগত হলি-গলি কৰাটো যে দোষণীয় নহয় সেই কথা বুজি পাইছিল। কি পৰিস্থিতিত ভাস্বতী ক্ৰমে বিমলৰপৰা আঁতৰি গৈছিল সেই কথাও বিমলে বুজিব পাৰিছিল। ইয়াৰপৰা বিমলৰ যে এটা বিবেচনাশীল মন আছিল সেই কথাও জানিব পাৰি।

দ্বিতীয় বিবাহৰ বাবে বিমলক দোষ দিব নোৱাৰি। ভাস্বতী আৰু তেওঁলোকৰ ঘৰখনে বিমলৰ প্ৰতি অন্যায় কৰিলেও তেওঁ বিয়াৰ কথা ভবা নাছিল। বিধৱা মাকৰ অনুৰোধ ৰাখিবলৈ তেওঁ বিয়া কৰাব লগা হৈছিল। ভাস্বতীক উপেক্ষা কৰি তেওঁ বিবাহত সম্মতি দিয়া নাছিল। ভাস্বতীক কোনোপধ্যে নিজৰ ঘৰলৈ আনিব নোৱাৰিহে আন ছোৱালী এজনী বিয়া কৰাইছিল।

বিমলৰ চৰিত্ৰত বহুত ভাল দিশ থাকিলেও নাটকখনত এটা বেয়া ফালো দেখুৱাইছে। এদিন বিমলে মদ খাই ভাস্বতীক বলাৎকাৰ কৰি নিজৰ অধিকাৰ

সাব্যস্ত কৰিব খুজিছিল। এই ঘটনাই বিমলৰ স্বামীৰ চৰিত্ৰত চেকা পেলাইছিল। তেওঁৰ প্ৰতি কৰা অন্যায়ৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ বিমলে এনে নিকৃষ্ট কাম কৰিব নালাগিছিল। অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰা, নিজৰ দাবী উত্থাপন কৰাৰ বহুতো ভাল পথ আছে। বলাৎকাৰৰ নিচিনা ঘৃণনীয় পথ নিকৃষ্ট জনেহে বাচি লয়। তথাপি নাটকখনত বিমলৰ চৰিত্ৰটোৱে দৰ্শক-পাঠকৰ সহানুভূতি নোপোৱাকৈ নাথাকে।

শাশ্বতী ঃ

ছিনিয়ৰ কেম্ব্ৰীজৰ শিক্ষাৰে শিক্ষিতা, লক্ষ্ণৌৰ ওস্তাদৰপৰা চেতাৰৰ শিক্ষাত ব্যুৎপত্তি লাভ কৰা শাশ্বতী অধ্যাপক বিভূতি বৰুৱাৰ মৰমৰ কন্যা। অৱশ্যে শাশ্বতীয়ে নিজকে শিক্ষিতা বুলি নাভাবে। শাশ্বতীয়ে ৰেৱতীক কৈছে-"কিমানেই বা আমাৰ শিক্ষা আছে কোৱা? ছিনিয়ৰ কেম্ব্ৰীজ পৰীক্ষা পাছ কৰি নিজকে শিক্ষিতা বুলি ভাবিলে অযথা অহঙ্কাৰ কৰাহে হ'ব।" এইখিনি আছিল নিৰহঙ্কাৰী শাশ্বতীৰ বিনয়।

শাশ্বতীৰ ৰমণীৰঞ্জনৰ লগত বিয়া হৈছিল। উচ্চ শিক্ষিত, অতি মেধাৱী ছাত্ৰ ৰমণীৰঞ্জনক স্বামী হিচাপে পোৱাটো সৌভাগ্যৰ কথা। এনে ক্ষেত্ৰত বৈবাহিক জীৱন সুখৰ হোৱাটোৱে স্বাভাৱিক। শাশ্বতীয়েও এটা সুখৰ বৈবাহিক জীৱনৰ সপোন দেখিছিল। কিন্তু সেই সপোন বাস্তৱত পৰিণত নহ'ল।

বিয়াৰ পিছত শাশ্বতী স্বামীৰে সৈতে দেউতাকৰ ঘৰত আছিল। তথাপি তেওঁলোকৰ বৈবাহিক জীৱনৰ কিছুদিন ভালেৰেই গৈছিল। তেওঁলোকৰ মাজলৈ নিৰু নামৰ এটি কন্যা সন্তান আহিছিল। ফাৰ্ষ্ট ক্লাছ অনাৰ্ছ গ্ৰেজুৱেট, অঙ্কৰ অনাৰ্ছ পেপাৰত বিশ্ববিদ্যালয়ত ৰেকৰ্ড মাৰ্ক পোৱা ৰমণীৰঞ্জন পিতৃ হোৱাৰ পিছতো ভাল চাকৰি এটা যোগাৰ নোহোৱাত এখন এইডেড্ স্কুলত শিক্ষকতা কৰিবলৈ ল'লে। অৱশ্যে দুবছৰ কাম কৰাৰ পিছত তেওঁ সেই চাকৰি ইস্তাফা দিয়ে। কিন্তু শাশ্বতীহঁতৰ সংসাৰলৈ বিপদ আহিল তেতিয়া যেতিয়া ৰমণীৰঞ্জনে মানসিক ভাৰসাম্য হেৰুৱাই পেলালে। স্বামীৰ অসুস্থতাই শাশ্বতীৰ মনত অশান্তি দিলে, তেওঁ বেজাৰ পালে। কিন্তু তেওঁ ভাঙি নপৰিল। মনত দৃঢ়তা থকা শাশ্বতীয়ে স্বামীক সুস্থ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিলে।

শাশ্বতীৰ পৰিয়ালক, বিশেষকৈ ৰমণীৰঞ্জনক শাশ্বতীৰ ইঞ্জিনিয়াৰ ককায়েক ৰেৱতীয়ে এটা বোজা বুলি ভাবিছিল। ৰেৱতীৰ মতে ৰমণীৰঞ্জন আচলতে পগলা হোৱা নাছিল। ৰেৱতীয়ে কৈছিল যে তেওঁৰ দেউতাকক ঠগি এটা অলস জীৱন-যাপন কৰিবৰ কাৰণে ৰমণীৰঞ্জনে পগলাৰ ভাও লৈছে। সেইবাবে ৰেৱতীয়ে শাশ্বতীক স্বামীক ত্যাগ কৰিবলৈ উপদেশ দিছিল। শাশ্বতীয়ে স্বাৰ্থপৰৰ দৰে এনে

এটা অমানৱীয় কাম কৰাৰ কথা কল্পনাও কৰিব পৰা নাছিল। ৰেৱতীয়ে ৰমণীৰঞ্জনকো শাশ্বতীক মুক্তি দিবলৈ কৈছিল। তেতিয়া ৰমণীৰঞ্জন অস্থিৰ আৰু অসহায় হৈ পৰিছিল। শাশ্বতীয়ে ৰমণীৰঞ্জনক শান্ত্বনা দি কৈছিল যে পত্নী আৰু নিৰু থাকোঁতে ৰমণীৰঞ্জন কেতিয়াও অকলশৰীয়া আৰু অসহায় নহয়। শাশ্বতীয়ে ককায়েককো স্পষ্টভাৱে কৈ দিছিল যে তেওঁ কেতিয়াও ককায়েকৰ কথামতে কাম নকৰে। যাক এদিন স্বামী হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল তেওঁক শাশ্বতীয়ে কেতিয়াও কোনো অৱস্থাতে ত্যাগ নকৰে। স্বামীৰ প্ৰতি তেওঁৰ ভক্তিপৰায়ণতাৰ কথা ইয়াত স্পষ্ট হৈছে।

বিয়াৰ পিছত শাশ্বতী স্বামীৰ ঘৰলৈ কিয় যোৱা নাছিল নাইবা স্বামীয়ে কিয় নিয়া নাছিল তাক নাটকখনৰপৰা জানিব নোৱাৰি। হয়তো ৰমণীৰ চাকৰি নাছিল বাবে ধনী দেউতাকে জীয়েক-জোঁৱায়েকক লগত ৰাখিছিল আৰু তেনেদৰে থকাৰ বাবে শাশ্বতীয়ে নিজৰ ঘৰখনৰ লগত বৰ বেছিকৈ জড়িত হৈ পৰিছিল। তেওঁ নিজেই ৰেৱতীক কৈছে- "আজিলৈকে মই তোমালোকৰেই হৈ আছোঁ। এক মুহূৰ্তৰ বাবেও তেখেতৰ হ'ব পৰা নাই।" শাশ্বতীয়ে পিছত বুজি পাইছিল যে এনে ধৰণৰ অশান্তিৰ বাবে ৰমণীৰঞ্জনে মানসিক ভাৰসাম্য হেৰুৱাই পেলাইছিল।

বিয়াৰ পিছত ছোৱালীয়ে নিজৰ ঘৰখনকে ঘৰ বুলি ধৰি থাকিলে আৰু স্বামীৰ সুখ-দুখ, মান-অপমান আদিৰ প্ৰতি অমনোযোগী হ'লে তাৰ পৰিণাম যে বেয়া হয় এই কথা শাশ্বতীয়ে অলপ দেৰিকৈ উপলব্ধি কৰিব পাৰিলে। অভিজ্ঞতা আৰু ঘাত-প্ৰতিঘাতে শাশ্বতীক বহুত কথা বুজিব পৰা কৰি তুলিলে। সেইবাবে শাশ্বতীয়ে তেওঁলোকৰ কাৰণে দেউতাকে সজাই দিয়া অট্টালিকাৰো আৱশ্যকতা অনুভৱ নকৰা হ'ল। তেওঁৰ এটাই উপলব্ধি হ'ল যে নাৰীৰ বাবে স্বামীয়ে সকলো। স্বামীৰ লগত ভগা জুপুৰিত থাকি সুকীয়াকৈ সংসাৰ পাতিলে সেই সংসাৰ সুখৰ হয়। সেইবাবে শাশ্বতীয়ে তেনে কৰিবলৈকে ঠিক কৰিছিল।

শাশ্বতীয়ে সমাজৰ নিয়ম অনুসৰি বিয়াৰ পিছত স্বামীগৃহলৈ গৈ তাত সংসাৰ আৰম্ভ কৰা নাছিল যদিও তেওঁ সমাজৰ পুৰণি ৰীতি-নীতিৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ আস্থাশীল। সেইবাবে বিবাহ-বিচ্ছেদ, দ্বিতীয় বিবাহ আদিৰ কথা তেওঁৰ বাবে সম্পূৰ্ণ অৰ্থহীন। এবাৰ যিজনক স্বামী হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে তেওঁৰ লগত যিকোনো অৱস্থাত যিকোনো পৰিস্থিতিত থকাটো উচিত বুলি শাশ্বতীয়ে ভাবে। স্বামীৰ কাৰণে নিজৰ সকলো সুখ-সুবিধা বিসৰ্জন দিব পৰা মানসিকতা শাশ্বতীৰ আছিল। আচলতে শাশ্বতী আদৰ্শ ভাৰতীয় নাৰীৰ প্ৰতীক, যাৰ কাৰণে বিবাহিত স্বামীয়ে সৰ্বস্ব, স্বামীয়েই দেৱতা।

শেষত ইয়াকে ক'ব পাৰি যে শাশ্বতী ইংৰাজী শিক্ষাৰে শিক্ষিতা হ'লেও সম্পূৰ্ণ ভাৰতীয় আদৰ্শৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত এগৰাকী নাৰী,- যি আদৰ্শৰ নামত নিজৰ সকলো হাঁহিমুখে জলাঞ্জলি দিব পাৰে।

বিভূতি বৰুৱা ঃ

আৰ্থিকভাৱে সচ্ছল ৰিটায়াৰ্ড প্ৰফেছাৰ বিভূতি বৰুৱা শাশ্বতীৰ পিতৃ। তেওঁ জীয়েকক সকলোফালে উপযুক্ত কৰি তুলিবলৈ ছিনিয়ৰ কেম্ব্ৰীজ পঢ়িবলৈ দিছিল আৰু লক্ষ্ণৌৰ ওস্তাদৰ ওচৰত চেতাৰ শিকিবলৈ দিছিল। আন দহজন পিতৃৰ দৰে তেওঁ সকলোফালে উপযুক্ত শাশ্বতীক অতি মেধাৱী ছাত্ৰ, ভাল ঘৰৰ ল'ৰা ৰমণীৰঞ্জনৰ লগত বিয়া দিছিল। বিয়াৰ সময়ত ৰমণীৰঞ্জনৰ চাকৰি নাছিল বুলিয়ে ক'ব পাৰি। এইডেড্ স্কুলৰ মাষ্টৰী ৰমণীৰঞ্জনৰ দৰে ল'ৰাৰ কাৰণে খাপ নোখোৱা চাকৰি। বিভূতি বৰুৱাই অতি সহজে ৰমণীৰঞ্জনৰ ভাল চাকৰি এটা যোগাৰ হ'ব বুলি ভাবি লৈছিল। এইখিনিতে তেওঁৰ ভুল হৈছিল।

বিভূতি বৰুৱাই আৰু এটা ভুল কৰিছিল। জীয়েকৰ মৰমতে বিয়াৰ পিছতো জীয়েক-জোঁৱায়েকক নিজৰ ঘৰতে ৰাখি থৈছিল। জীয়েকৰ প্ৰতি থকা মৰমৰ বাবে বিয়াৰ পিছতো জীয়েক-জোঁৱায়েকক লগত ৰাখি ভাল কাম কৰা নাছিল। বিয়া দিয়া ছোৱালী উলিয়াই দিয়াৰ নিয়ম, স্বামীৰ গৃহত থকা নিয়ম। ৰমণীৰঞ্জনে শহুৰেকৰ লগত থাকিব লগীয়া হোৱাত চৰম অপমানবোধ কৰিছিল। পৰিয়ালৰ সকলোৱে আদৰ-সাদৰ কৰি ৰখাহেঁতেন বেলেগ কথা আছিল। কিন্তু ৰমণীৰঞ্জনক শাশ্বতীৰ ইঞ্জিনিয়াৰ ককায়েক ৰেৱতীয়ে বোজা বুলি ভাবিছিল। ইয়াৰ উপৰি শাশ্বতীয়ে নিজৰ ঘৰৰ মানুহখিনিৰ মাজত থকাৰ কাৰণে নিজকে ৰমণীৰঞ্জনৰ মাজত বিলাই দিব পৰা নাছিল। ইয়াৰ ফলত যেতিয়া ৰমণীৰঞ্জনে মানসিক ভাৰসাম্য হেৰুৱাই পেলাইছিল তেতিয়া বৰুৱাই মনত দুখ আৰু অশান্তি পাইছিল। তথাপি তেওঁ শাশ্বতীক স্বামীৰ কাষৰপৰা আঁতৰোৱাৰ কথা ভবা নাছিল।ৰেৱতীয়ে শাশ্বতীক স্বামীৰ লগত সম্পৰ্ক শেষ কৰি পেলাবলৈ পৰামৰ্শ দিওঁতে বৰুৱাই এই কথা ভালপোৱা নাছিল আৰু সমৰ্থনো কৰা নাছিল। তেওঁ ভাবিছিল যে বিয়াৰ পিছত জীয়েক-জোঁৱায়েক বিপদে আপদে, সুখে-দুখে এজন আনজনৰ লগত থকিব লাগে। বৰুৱাৰ এই কাৰ্যত মানৱতাৰ দিশটো ফুটি উঠিছে।

বৰুৱাই জী-জোঁৱাইৰ প্ৰতি থকা মৰম আৰু দায়বদ্ধতাৰ কাৰণে তেওঁলোক থাকিব পৰাকৈ এটা অট্টালিকা সদৃশ ঘৰ সজাই দিছিল। এই কাৰ্য কৰাৰ আগতে তেওঁ জীয়েকৰপৰা নহ'লেও জোঁৱায়েকৰপৰা সন্মতি ল'ব লাগিছিল। এনে নকৰাত ৰমণীৰঞ্জনৰ আত্ম-সন্মানত আঘাত লাগিছিল।

এইটো ঠিক যে সাংসাৰিক অভিজ্ঞতা আৰু দূৰদৰ্শিতাৰ অভাৱত বৰুৱাই কেবাটাও ভুল কৰাৰ কাৰণে শাশ্বতীৰ বৈবাহিক জীৱন সুখৰ নহ'ল।

ৰেৱতী ঃ

শাশ্বতীৰ ইঞ্জিনিয়াৰ ককায়েক ৰেৱতী পাশ্চাত্যৰ আদৰ্শৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত এজন ব্যক্তি। ৰেৱতী আত্মকেন্দ্ৰিক আৰু স্বাৰ্থপৰ। একমাত্ৰ ভনীয়েক শাশ্বতীৰ প্ৰতি তেওঁৰ ভ্ৰাতৃসুলভ মৰম-চেনেহৰ অভাৱ। তেওঁৰ দেউতাকে বিয়াৰ পিছত জীয়েক-জোঁৱায়েকক লগত ৰখা কথাটো ৰেৱতীয়ে ভালপোৱা নাছিল। পত্নীসহ ৰেৱতী কলিকতাত থাকে বাবেই খালী ঘৰখনত হয়তো দেউতাকে শাশ্বতীহঁতক ৰাখিছিল। ৰেৱতীয়ে সদায় ৰমণীৰঞ্জনহঁতক এটা অপ্ৰয়োজনীয় বোজা বুলি গণ্য কৰিছিল। ৰমণীৰঞ্জন পগলা হোৱাৰ বহুত কাৰণৰ ভিতৰত ৰেৱতীৰ দুৰ্ব্যৱহাৰো এটা। পগলা ৰমণীৰঞ্জন আৰু ভনীয়েক শাশ্বতীৰ বিপদত তেওঁ সহানুভূতিশীল হোৱা দূৰৰ কথা, বৰং তেওঁ ক'লে যে ৰমণীৰঞ্জন প্ৰকৃততে পগলা হোৱা নাই। দেউতাকক ঠগি অলস জীৱন-যাপন কৰিবলৈ পগলাৰ ভাও ধৰিছে। তেওঁ শাশ্বতীকো বিবাহ-বিচ্ছেদ কৰি ৰমণীৰঞ্জনৰপৰা মুক্ত হ'বলৈ জোৰ দিলে। এই প্ৰসঙ্গতেই তেওঁ কৈছিল যে সমাজৰ পুৰণি ৰীতি-নীতিবোৰক ধৰি থকাৰ দিন কেতিয়াবাই পাৰ হৈ গৈছে। বিবাহ-বিচ্ছেদ কৰি আন এজনক বিয়া কৰোৱা, বিধৱাই দ্বিতীয় বিবাহ কৰোৱা তেওঁৰ মতে একো ডাঙৰ কথা নহয়।

এইবোৰ ঘটনাৰপৰা ৰেৱতীৰ মনৰ ভিতৰফাল কেনে আছিল সহজে বুজিব পাৰি। তেওঁ ইমান স্বাৰ্থপৰ আছিল যে দেউতাকে ভনীয়েকক ঘৰ সজাই দিয়াটো সহ্য কৰিব পৰা নাছিল। তেওঁ ইমানেই সঙ্কীৰ্ণ মনৰ আছিল যে সেই ঘৰটোৰ একাংশ ভাড়া দি ৰমণীৰঞ্জনে টকা উপাৰ্জন কৰিব বুলি ভাবি ঈৰ্ষান্বিত হৈছিল। ৰমণীৰঞ্জনৰ চিকিৎসাৰ কাৰণে দেউতাকে টকা খৰচ কৰাটো তেওঁ বিচৰা নাছিল। ৰেৱতীয়ে দেউতাককো সমীহ কৰি চলা নাছিল। তেওঁৰ মতে শাশ্বতীক অতিপাত মৰম কৰা আৰু জোঁৱায়েকক প্ৰশ্ৰয় দিয়াটো দেউতাকৰ অপৰাধ। তেওঁ দেউতাকক দুই-চাৰিটা কথা শুনাই দিবলৈকো কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল। এইটো স্পষ্টকৈ ক'ব পাৰি যে ৰেৱতী উচ্চ শিক্ষিত যদিও অতি ধনলোভী, স্বাৰ্থপৰ, নীচ মনোবৃত্তিৰ আৰু কিছু পৰিমাণে উদণ্ড। তেওঁৰ মাজত মানৱতাবোধৰ অভাৱ।

হিমাংশু ঃ

ভাস্বতী আৰু হিমাংশু দুয়ো একেলগে বিশ্ববিদ্যালয়ত গৱেষণা কৰিছিল আৰু কলেজতো একেলগে শিক্ষকতা কৰিছিল। দীৰ্ঘদিন এজনে আনজনৰ সান্নিধ্যত

থকা বাবেই দুয়োৰে মাজত ভালপোৱাৰ সৃষ্টি হৈছিল। বিবাহিতা যদিও স্বামীৰ সান্নিধ্যলৈ কেতিয়াও নোযোৱা ভাস্বতীক হিমাংশুৰ ভালপোৱাই ধন্য কৰি তুলিছিল। হিমাংশুৰ গভীৰ প্ৰেমে ভাস্বতীৰ মন অভিভূত কৰিব পাৰিছিল।

হিমাংশু উদাৰ মনৰ মানুহ আছিল। সমাজৰ পুৰণি ৰীতি-নীতিৰ ওপৰত তেওঁৰ আস্থা নাছিল। সংস্কাৰমুক্ত আছিল বাবে হিমাংশুৱে ভাস্বতীক বিয়া কৰাবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল। ইয়াৰ বাবে সমাজৰপৰা তেওঁ যিখিনি বাধা-বিঘিনিৰ সন্মুখীন হ'ব লাগিব সেইখিনি সাহসেৰে অতিক্ৰম কৰিবলৈ তেওঁৰ মনত দৃঢ়তা আছিল।

তেওঁ আশা কৰিছিল যে এই বিয়াখনে ভাস্বতীৰ কল্যাণ সাধিব আৰু সেয়েহে ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাকে এই বিয়াখনত সন্মতি জনাব; কিয়নো আন মাক-দেউতাকৰ দৰে ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাকেও ভাস্বতীৰ জীৱনটো বিষময় হোৱা কামনা নকৰে। হিমাংশুৰ মনৰ দৃঢ়তা আৰু আত্মবিশ্বাস ইমান বেছি আছিল যে তেওঁ তেওঁলোকৰ সন্মুখত দেখা দিয়া সকলো বাধা আঁতৰাব পাৰিব বুলি নিশ্চিত আছিল। সমাজৰ কু-সংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিবলৈ ওলোৱা প্ৰগতিশীল মনোভাবৰ ডেকাঁ হিমাংশুৱে ভাস্বতীৰ দৰে সমাজৰ কু-সংস্কাৰৰ বলি হোৱা আন ছোৱালীবোৰেও ভাস্বতীৰ পথ ল'ব বুলি ভাবিছিল। তেওঁ আশা কৰিছিল যে ভাস্বতী সকলোৰে পথ প্ৰদৰ্শক হওক।

হিমাংশুৰ আগত যেতিয়া আদৰ্শ প্ৰেমৰ কথা কোৱা হৈছিল আৰু হিমাংশুহঁতৰ প্ৰেম সাধাৰণ মানুহৰ কামনা-বাসনাপূৰ্ণ প্ৰেমতকৈ আদৰ্শ প্ৰেম হ'ব লাগিব বুলি কোৱা হৈছিল তেতিয়া হিমাংশুৱে কৈছিল যে মাটিৰ মানুহৰ বাবে এনে প্ৰেম সম্ভৱ নহয়। সংসাৰত থাকি কোনেও সাংসৰিক মায়া-মোহৰপৰা আঁতৰি থাকিব নোৱাৰে। অৱশ্যে তেওঁ প্ৰেমক সাময়িক উচ্ছ্বাস বুলি নাভাবে। তেওঁৰ মতে প্ৰেমত গভীৰতা থাকে।

হিমাংশুৱে আধ্যাত্মিক প্ৰেমৰ ওপৰত প্ৰথমতে আস্থাহীন আছিল যদিও পিছত তেওঁৰ মনৰ পৰিৱৰ্তন হ'ল। সংসাৰত থাকি তেওঁ অসীম প্ৰেম উপলব্ধি কৰিলে। বিবাহ-বন্ধনৰ মাজেৰে তেওঁ মুক্তিৰ সোৱাদৰ সম্ভাৱনা দেখা পালে।

সৎ, প্ৰগতিশীল আৰু সাহসী হিমাংশুৰ চৰিত্ৰটো এটা আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ। অৱশ্যে নাটকখনত এই চৰিত্ৰটোৰ মাজেৰে প্ৰকৃত প্ৰেমৰ স্বৰূপৰ আভাস দিবলৈ চেষ্টা কৰাৰ বাবে চৰিত্ৰটো অলপ অবাস্তৱ হৈ পৰিছে।

কন্দৰ্প চলিহা ঃ

কন্দৰ্প চলিহা বিভূতি বৰুৱাৰ ঘনিষ্ঠ আৰু বিশ্বাসী বন্ধু। সেইবাবে বৰুৱাই শাশ্বতীৰ বাবে সজাব খোজা ঘৰটোৰ দায়িত্ব ঠিকাদাৰ চলিহাক দিছিল আৰু

চলিহাই সেই কামত আগ বাঢ়িছিল।

চলিহা আৰু বৰুৱাৰ মাজত বন্ধুত্ব আৰু ঘনিষ্ঠতা ইমান বেছি আছিল যে বৰুৱাই পাৰিবাৰিক সমস্যাৰ কথা চলিহাৰ আগতহে কৈছিল আৰু তেওঁৰ দিহা-পৰামৰ্শও গ্ৰহণ কৰিছিল। বৰুৱাই বহুত টকা খৰচ কৰি শাশ্বতীৰ বাবে ঘৰটো সজোৱাত পুতেক ৰেৱতীয়ে বেয়া পাইছিল আৰু টকা মিছাতে খৰচ কৰা বুলি কৈছিল।এই কথাখিনিৰ তৎক্ষণাৎ প্ৰতিবাদ কৰি চলিহাই কৈছিলযে জীয়েক-জোঁৱায়েকৰ প্ৰতি দেউতাকৰ যি দায়িত্ব আছে সেই দায়িত্ব পালন কৰিবলৈহে ঘৰটো সজোৱা হৈছে।

ৰেৱতীয়ে শাশ্বতীক বিবাহ-বিচ্ছেদ কৰিবলৈ কওতে চলিহাই প্ৰতিবাদ কৰিছিল আৰু কৈছিল যে বিবাহ-বন্ধন এটা জনমৰ বস্তু নহয়, এই বন্ধন জন্ম জন্মান্তৰলৈকে থাকে। ইয়াৰ পৰা জনা যায় যে চলিহাই ভাৰতীয় আদৰ্শ আৰু ভাৰতীয় দৰ্শন বিশ্বাস কৰিছিল।

নাটকখনত চলিহাৰ ভূমিকা বিশেষ নাই যদিও অ-াপ কথাৰ মাজেৰে চৰিত্ৰটো ভালকৈ প্ৰকাশ পাইছে।

বাণী ঃ

বাণী শাশ্বতীৰ বান্ধৱী। যি সময়ত শাশ্বতীয়ে পগলা স্বামী আৰু অবুজ স্বাৰ্থপৰ ককায়েকক লৈ বিপদত পৰিছিল সেই সময়ত শাশ্বতীয়ে বাণীক কাষত পাইছিল। বাণীয়ে শাশ্বতীক একো সহায় কৰিব নোৱাৰিলেও মনত বল দিছিল। বাণীয়ে ৰমণীৰঞ্জন সুস্থ হৈ উঠাটো কামনা কৰিছিল। সেইবাবে তেওঁ ৰমণীৰঞ্জনে প্ৰলাপ বকিলে তেওঁক শান্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। বাণীয়ে ৰমণীৰঞ্জনক ছাত্ৰ জীৱনৰ কথা সোঁৱৰাই দি মনৰ ভ্ৰান্তি দূৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল।

প্ৰকৃত বান্ধৱীৰ দৰে মানসিকভাৱে জুৰুলা হৈ পৰা শাশ্বতীক বাণীয়ে কৈছিল যে বিপদত ধৈৰ্য ধৰিব লাগে। তাকে নকৰি ভাগি পৰিলে বিপদমুক্ত অৱস্থা এটাত উপনীত হ'ব পৰা নাযায়। বাণীৰ উপদেশৰ বাবে শাশ্বতীয়ে মনত বল পাইছিল আৰু গিৰিয়েক আৰু সন্তান নিৰুৰ বাবে জীয়াই থাকিবলৈ মনস্থ কৰিছিল।

বাণীয়ে ৰেৱতীৰো মুখামুখি হৈছিল। তেওঁ ৰেৱতীক কৈছিল যে ৰেৱতীয়ে শাশ্বতীৰ কথাবোৰ বিবেচনা কৰি চোৱা উচিত। বাণীৰ কথা শুনি যেতিয়া ৰেৱতীয়ে ইউৰোপ-আমেৰিকাৰ নাৰীৰ কথা কৈছিল তেতিয়া বাণীয়ে কৈছিল যে সেইবোৰ ঠাইত মনৰ সামান্য অমিল হ'লেই বিবাহ-বিচ্ছেদ হয়। বাণীৰ মতে স্বামী-স্ত্ৰী বা দুজন বন্ধুৰ মাজত মতৰ অমিল হোৱাটো স্বাভাৱিক। সেইবুলি মতৰ অমিল

হ'লেই বিবাহ-বিচ্ছেদ হ'ব নালাগে। সুবিধা ল'বৰ বাবে ৰমণীৰঞ্জনে পগলাৰ ভাও লোৱা বুলি ৰেৱতীয়ে কোৱাত বাণীয়ে সেই কথাৰো প্ৰতিবাদ কৰিছিল। এইদৰে বাণীয়ে ৰেৱতীৰ কথাৰ প্ৰতিবাদ কৰি সৎ সাহসৰ পৰিচয় দিছিল আৰু শাশ্বতীৰ প্ৰতি প্ৰকৃত বান্ধৱীৰ কৰ্তব্য পালন কৰিছিল।

বাণীৰ চৰিত্ৰ প্ৰসঙ্গত পৰিশেষত ইয়াকে ক'ব পাৰি যে অভিজ্ঞ বাণীয়ে বান্ধৱীৰ বাবে বিশেষ কোনো ধৰণৰ ত্যাগ স্বীকাৰ কৰা নাই যদিও এটা সুবিধাজনক পথেৰে শাশ্বতীক আগবাঢ়ি যোৱাত সহায় কৰি প্ৰকৃত বান্ধৱীৰ পৰিচয় দিছে।

'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই কাহিনীৰ গাঁথনিৰ প্ৰতি বিশেষ যত্ন লোৱা যেন লাগে আৰু সেয়েহে কাহিনীৰ লগত যথোপযুক্ত চৰিত্ৰ সংযোগ কৰি নাটকখন উপভোগ্য কৰি তুলিছে। নাটকখনত মূল কাহিনীক আগ বঢ়াই নিব পৰা চৰিত্ৰবোৰ সবল আৰু কম পৰিসৰতে উজ্জ্বল হৈ ধৰা দিছে। ❐

শাশ্বতী আৰু ভাস্বতী দুয়ো বিপৰীত ধাৰণাৰ প্ৰতিভূ

শৈলেনজিৎ শৰ্মা

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ' এখনি নতুন আঙ্গিকৰ নাটক। নাটকখনত নাৰী সমাজৰ প্ৰধানকৈ দুটা দিশৰ কথা উপস্থাপন কৰা হৈছে। এটা হ'ল পুৰণি পৰম্পৰাৰ প্ৰতিভূ,- যিটোক ভাৰতীয় নাৰীৰ পৰম্পৰা বুলিব পাৰি আৰু আনটো হ'ল আধুনিক সভ্যতাৰ বা লগা পাশ্চাত্য শিক্ষাৰে শিক্ষিতা নাৰীৰ প্ৰতিভূ। এই দুই ধাৰাৰ নাৰীক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকখনত দুটা প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই দু‌ি ‌‌ ম্পৰ বিৰোধী ঘটনাৰ আলমত যি দুটা নাৰী চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছে সেই দুটি হ'ল ভাস্বতী আৰু শাশ্বতী. ভাস্বতী আৰু শাশ্বতী নাম দুটাৰ সাদৃশ্য থকা যেন লাগিলেও দুয়োগৰাকী নাৰী ভিন্ন ৰুচিৰ, ভিন্ন মনৰ আৰু ভিন্ন চিন্তাধাৰাৰ। বেলেগ বেলেগ ধাতুৰে গঢ়া ভিন্ন মানসিকতাৰ দুয়োগৰাকী নাৰী দুটা বেলেগ পৰিৱেশৰ মাজত ডাঙৰ-দীঘল হৈছিল আৰু দুয়ো বেলেগ বেলেগ পৰিস্থিতিৰ সন্মুখীন হৈ বেলেগ বেলেগ ধৰণেৰে ক্ৰিয়া কৰিছিল।

ভাস্বতী এখন ৰক্ষণশীল সমাজৰ, এখন ৰক্ষণশীল পৰিয়ালৰ গাভৰু। তেওঁক এঘাৰ বছৰ বয়সতে বিয়া দিয়া হৈছিল। সমাজৰ নিয়ম ৰক্ষা কৰিবলৈ তৰা-তৈয়াকৈ তেওঁক গাঁৱৰ ল'ৰা বিমলৰ লগত বিয়া দিছিল যদিও বিমল ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাকৰ পচন্দৰ দৰা নাছিল। বিমল আছিল টি. বি. বেমাৰী আৰু তাৰে অজুহাত দেখুৱাই দেউতাকে ভাস্বতীক বিমলৰপৰা আঁতৰাই ৰাখি বিমলৰ সংস্পৰ্শলৈ যাবলৈ দিয়া নাছিল। পঢ়া-শুনা কৰি ভাস্বতীয়ে নিজকে একেবাৰে আধুনিক কৰি পেলাইছিল। আচলতে ভাস্বতীয়ে শিক্ষা-জীৱনৰ ব্যস্ততাৰ মাজত থাকি পাহৰি গৈছিল তেওঁ যে বিবাহিতা নাৰী। কালক্ৰমত ভাস্বতী সুশিক্ষিতা নাৰীৰ ৰূপত অৱতীৰ্ণ হৈ সমাজৰ মাজলৈ ওলাই আহিছিল। প্ৰত্যেক কথাৰে এটা সীমা থাকে। কিন্তু ভাস্বতীয়ে নিজক কোনো সীমাৰ মাজত নাৰাখি ঘোঁৰাত উঠিছিল, মটৰ আৰু চাইকেল চলাই ঘূৰি ফুৰিছিল আৰু এৰোপ্লেনো চলাইছিল। এগৰাকী বিবাহিতা নাৰী হিচাপে ভাস্বতীৰ চৰিত্ৰত যি গাম্ভীৰ্য থকাৰ দৰকাৰ আছিল তাৰ অভাৱ বাৰুকৈয়ে ঘটিছে। ভাস্বতীয়ে পুৰুষৰ লগত মিলা-মিচা কৰি

নৃত্যৰ অনুশীলন কৰিছিল আৰু এম.এ. পাছ কৰাৰ পিছত বিশ্ববিদ্যালয়ত গৱেষণা কৰি ডক্টৰেট ডিগ্ৰী লৈছিল। ইয়াৰ পিছত ভাস্বতীয়ে কলেজ এখনত অধ্যাপিকাৰ চাকৰি কৰিছিল। নৃত্যৰ অনুশীলন কৰোঁতে তেওঁৰ পুৰুষ এজনৰ লগত অলপ ঘনিষ্ঠতা হৈছিল আৰু তেওঁ পুৰুষজনৰ প্ৰতি দুৰ্বল হৈ পৰিছিল। কিন্তু সমাজৰ কথা চিন্তা কৰি তেওঁ তাক গোপনে ৰাখিলে। গৱেষণা কৰাৰ সময়ৰপৰা তেওঁৰ হিমাংশুৰ লগত ঘনিষ্ঠতা আৰম্ভ হ'ল। কলেজতো হিমাংশু তেওঁৰ সহকৰ্মী আছিল। ইতিমধ্যে বিমলৰ দ্বিতীয় বিবাহ হৈ যোৱাত তেওঁ নিজৰ মনক সংযত কৰি ৰখাৰ আৱশ্যকতা অনুভৱ নকৰিলে। হিমাংশুৰপৰা সঁহাৰি পাই তেওঁ হিমাংশুক বিয়া কৰাবলৈ ওলাল। এখন ৰক্ষণশীল সমাজৰ এগৰাকী বিবাহিতা নাৰীৰ স্বামী জীয়াই থাকোঁতে আন এজন পুৰুষক বিয়া কৰাব খোজাটো ডাঙৰ কথা। কিন্তু ভাস্বতীয়ে ঘৰৰ বাধা, সমাজৰ সমালোচনা একোলৈকে ভ্ৰূক্ষেপ নকৰিলে। তেওঁ থমকি নৰ'ল। তেওঁ হিমাংশুক বিয়া কৰালে। ভাস্বতীৰ যুক্তি হ'ল বিবাহিতা যুৱক বিমলে দ্বিতীয় বিবাহ কৰাব পাৰে যেতিয়া তেওঁ বিবাহতা হৈ আন এজন পুৰুষক বিয়া কৰালে একো মহাভাৰত অশুদ্ধ নহয়। অৱশ্যে বিমলে বেলেগ এটা পৰিস্থিতিত পৰিহে বিয়া কৰাইছিল। ভাস্বতীয়ে বিয়া কৰোৱাৰ মূলতে হ'ল কামনা আৰু ভালপোৱা।

ভাস্বতীৰ চৰিত্ৰত ভাৰতীয় নাৰীৰ পৰম্পৰা অনুপস্থিত। ভাস্বতী এগৰাকী চিৰ স্বাধীনা নাৰী চৰিত্ৰ। উচ্চ শিক্ষাৰে শিক্ষিতা হৈ ভাস্বতীয়ে সমাজৰ পুৰণি পৰম্পৰাৰপৰা আঁতৰি আহি আধুনিকতাক সাবটি লৈছে। প্ৰকৃতাৰ্থত ক'বলৈ হ'লে ভাস্বতী নাৰী মুক্তি আন্দোলনৰ এটি সুন্দৰ প্ৰতীক। ভাস্বতী আছিল ব্যতিক্ৰম নাৰী আৰু সেয়েহে তেওঁ পুৰুষৰ লগত সমানে খোজ মিলাবলৈ পিছ হুঁহকা নাই। ভাস্বতী হ'ল সমাজ ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ কৰা এগৰাকী নাৰী আৰু সেয়েহে পুৰুষৰ প্ৰাধান্য থকা সমাজক হেয় জ্ঞান কৰি নাৰীৰ অধিকাৰ সমাজত সাব্যস্ত কৰিব বিচাৰিছে।

আনহাতে শাশ্বতী হ'ল প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ প্ৰমূল্যৰ ওপৰত আস্থাশীলা নাৰী। শাশ্বতী হ'ল অধ্যাপক বিভূতি বৰুৱাৰ কন্যা। শাশ্বতীহঁতৰ ঘৰৰ পৰিৱেশত ৰক্ষণশীলতাৰ গোন্ধ নাই। শাশ্বতী উচ্চ কেম্ব্ৰীজৰ ইংৰাজী শিক্ষাৰে শিক্ষিতা। চেতাৰ বাদ্য বজোৱাতো তেওঁ পটু। শাশ্বতীৰ ককায়েক ৰেৱতীও উচ্চ শিক্ষাৰে শিক্ষিত। ঘৰখনত ধনৰ প্ৰচুৰ্যও আছে। এনে পৰিৱেশত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা শাশ্বতীৰ মনটোত আধুনিকতাৰ প্ৰভাৱ অলপো পৰা নাই। শাশ্বতীৰ মনটো ৰক্ষণশীলতাৰ এন্ধাৰত আন্ধাৰ। শাশ্বতীৰ বিয়া হৈছিল উচ্চ শিক্ষিত মেধাৱী ৰমণীৰঞ্জনৰ লগত। এটা সন্তানৰ পিতৃ হোৱাৰ পিছতো ৰমণীৰঞ্জনৰ যোগ্যতা

অনুসৰি এটা ভাল চাকৰিৰ যোগাৰ নহ'ল। ঘৰজোঁৱাই হৈ থাকিবলগীয়া হোৱাৰ গ্লানিত ৰমণীৰঞ্জনে মানসিক ভাৰসাম্য হেৰুৱাই পেলালে। তেতিয়া স্বামীক ত্যাগ কৰিবলৈ শাশ্বতীৰ ওপৰত হেঁচা প্ৰয়োগ কৰা হ'ল। ৰেৱতীয়ে ৰমণীৰঞ্জনৰ বিৰুদ্ধে বহুত কথা কৈ শাশ্বতীৰ মস্তিস্ক প্ৰক্ষালন কৰিব খুজিলে। কিন্তু শাশ্বতীয়ে এবাৰ যাক হোমৰ জুইক সাক্ষী কৰি স্বামী হিচাপে গ্ৰহণ কৰি তেওঁৰ জীৱন-যৌৱন স্বামীৰ লগত সাঙুৰি পেলাইছে সেই ৰমণীৰঞ্জনক ত্যাগ কৰাৰ কথা সপোনতো ভাবিব নোৱাৰিলে। স্বামীৰ এনে অৱস্থাৰ কাৰণে তেওঁ নিজৰ ঘৰখনকে দোষী সাব্যস্ত কৰিলে। শাশ্বতীয়ে ৰেৱতীক কৈছে- "মোক ক্ষমা কৰা ককাইদেউ, মই আৰু নোৱাৰিম। ইমান অসহায় মানুহ এজনক, মই নিঠৰুৱাকৈ এৰি যাব নোৱাৰিম। মোৰ বাহিৰে তেখেতৰ কোনো নাই। কোনে জানে হয়তো তেখেতৰ এনে অৱস্থাৰ কাৰণে আমিয়েই দায়ী।" শাশ্বতীৰ মতে বিয়াৰ পিছত যদি তেওঁ স্বামীগৃহত থাকিলেহেঁতেন আৰু স্বামীৰ ওপৰত দিব লগীয়া মনোযোগ ঠিকমতে দিলেহেঁতেন তেতিয়াহ'লে স্বামীৰ এনে অৱস্থা নহ'লহেঁতেন।

শাশ্বতীৰ চৰিত্ৰত আছে সীতা-সাৱিত্ৰীৰ ঐতিহ্য। সীতা-সাৱিত্ৰীৰ আদৰ্শৰদ্বাৰা উদ্বুদ্ধ শাশ্বতীৰ কাৰণে স্বামীয়ে সৰ্বস্ব, স্বামীয়েই নাৰীৰ পৰম ধন। শাশ্বতীয়ে স্বামীৰ কাৰণে সকলো আত্মসুখ বিসৰ্জন দিবলৈ প্ৰস্তুত। সেয়েহে নিজৰ সৰ্বসুখ জলাঞ্জলি দি শাশ্বতীয়ে ৰমণীৰঞ্জনৰ শুশ্ৰূষা কৰিছে, দুখৰ বেদনাই স্পৰ্শ কৰিলেও শাশ্বতীয়ে তাক ঢাক ৰাখি মুখত হাঁহি বিৰিঙাবলৈ যত্ন কৰিছে। শাশ্বতীয়ে জীৱনটোক অকল যুক্তিৰেই জুখি চাব বিচৰা নাছিল। শাশ্বতীয়ে ককায়েকক কৈছে-"তোমাৰ যুক্তিবোৰ অকাট্য, সন্দেহ নাই। কিন্তু অকল যুক্তিৰেই জানো জীৱনক পৰিচালিত কৰিব পাৰি।"

শাশ্বতীৰ সুখৰ কাৰণে দেউতাক বিভূতি বৰুৱাই এটা অট্টালিকা সজাই দিছিল। ৰমণীৰঞ্জনৰ অসুস্থতাৰ পিছত তেওঁ সেই অট্টালিকাৰো অনুভৱ নকৰা হ'ল। তেওঁ উপলব্ধি কৰিলে যে স্বামীৰ সঙ্গত সৰু এটি জুপুৰি ঘৰত থাকিলেও সুখেৰে থাকিব পৰা যায়।

'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত থকা ভাস্বতী আৰু শাশ্বতী দুটা বিপৰীত বিন্দুত থকা দুগৰাকী নাৰী। এগৰাকী আন গৰাকীতকৈ সম্পূৰ্ণ বেলেগ। ক'ব পাৰি দুয়োগৰাকী বেলেগ বেলেগ ধাৰণাৰে পৰিচালিত, দুয়োগৰাকী নাৰীৰ মন বেলেগ বেলেগ ধাতুৰে গঢ়া। শাশ্বতী হ'ল প্ৰাচীন পৰম্পৰা আৰু প্ৰমূল্যৰ ওপৰত আস্থাশীলা। শাশ্বতী পতিপ্ৰাণা, আত্মসুখৰ প্ৰতি উদাসীন, সীতা-সাৱিত্ৰীৰ ঐতিহ্য বহনকাৰী আদৰ্শ নাৰী। আনহাতে, আত্ম-স্বাতন্ত্ৰ্যত আস্থাশীলা, পুৰুষৰ লগত সমানে খোজ মিলাই আগ বাঢ়িব খোজা আধুনিক ভাবধাৰাৰ প্ৰতিভূ হৈছে দীপ্তিময়ী ভাস্বতী।

যুক্তিৰেই জীৱন অতিবাহিত কৰিব বিচৰা ভাস্বতীয়ে সেয়েহে সামাজিক ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ কৰি অসুখী, পাৰস্পৰিক সম্প্ৰীতি নথকা আৰু পুৰুষৰ আধিপত্য থকা দাম্পত্য জীৱন চূৰ্ণ কৰি নতুন স্বামী গ্ৰহণ কৰিবলৈ দ্বিধাবোধ কৰা নাই। ভাস্বতী দুপৰৰ সূৰ্যৰ দৰে প্ৰখৰ, অগ্নিৰ ফিৰিঙতি স্বৰূপ। আনহাতে শাশ্বতী জোনাকৰ দৰে স্নিগ্ধ। এজনী মুক্ত বিহঙ্গ, আনজনী সোণৰ সজাত বন্দী বিহঙ্গ। ভাস্বতীয়ে যিটো পৰিস্থিতিত পৰিছিল তেনে পৰিস্থিতিত পৰাহেঁতেন শাশ্বতীয়ে নিজকে ধুৱা তুলসী পাতৰ দৰে ৰাখি চিৰজীৱন স্বামীৰ চৰণৰ কথা চিন্তা কৰি কটাই দিলেহেঁতেন। শাশ্বতীয়ে সন্মুখীন হোৱা পৰিস্থিতিত যদি ভাস্বতী পৰিলেহেঁতেন তেতিয়াহ'লে ভাস্বতীয়ে হাঁহিমুখে নিজেই বিবাহ-বিচ্ছেদ বিচাৰিলেহেঁতেন। ❒

যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল'ত অংকীয়া ভাওনা শৈলীৰ প্ৰয়োগ

ড° বিভা দত্ত নেওগ

নতুন বিষয়বস্তুৰ সংযোগ আৰু নতুন ৰীতিৰ প্ৰয়োগ— এই দুয়োটি দিশতে অসমীয়া সাহিত্যৰ বিভিন্ন বিভাগত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলি আছে। এই ক্ষেত্ৰত নাটকো ব্যতিক্ৰম নহয়। আশীৰ দশকে নাট্যজগতত কিছু পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা কৰিলে। ক্ৰমান্বয়ে ভাৰতীয় ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ সচেতনতা বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰিলে। ভাৰতীয় নাটকত প্ৰাচীন লোককলা আৰু লোক-নাট্যানুষ্ঠানৰ আংগিক প্ৰয়োগ কৰি নাটক লিখাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিছে। ধৰমবীৰ ভাৰতী, হবিৰ তনবীৰ, বি.ভি. কাৰান্থ, বিজয় তেণ্ডুলকাৰ, শম্ভু মিত্ৰ, ৰতন থিয়াম, গিৰিশ কাৰ্নাড আদি বিশিষ্ট নাট্যকাৰসকলৰ লোক-নাট্যধৰ্মী আংগিকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই সমগ্ৰ ভাৰততে লোককলাভিত্তিক নাট্য আন্দোলনৰ প্ৰসাৰতা দান কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। পঞ্চদশ শতিকাতে শংকৰদেৱে স্বকীয় প্ৰতিভাৰ সমন্বয়ত লোক-নাট্যানুষ্ঠানৰ উপাদান আৰু কৌশল প্ৰয়োগ কৰি অসমীয়া নাটকত এক নতুন শৈলীৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিলে। বাংলা সাহিত্যতো ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে 'যাত্ৰা'ৰ উপাদান সন্নিৱিষ্ট কৰি নাটকক সমৃদ্ধ কৰিলে। অসমীয়া নাট্যজগতত লোককলা আৰু লোক-নাট্যানুষ্ঠানৰ আংগিক ব্যৱহাৰ কৰি নাটক ৰচোঁতাসকলৰ ভিতৰত অখিল চক্ৰৱৰ্তী, আনন্দ মোহন ভাগৱতী, সতীশ ভট্টাচাৰ্য, মুনীন ভূঞা, পৰমানন্দ ৰাজবংশী, আলি হাইদৰ, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, অৰুণ শৰ্মা, বসন্ত শইকীয়া, ৰফিকুল হুছেইন, কৰুণা ডেকা, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, ৰাম গোস্বামী আদি নাট্যকাৰসকল উল্লেখযোগ্য। ঐতিহ্যৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল মনোভাবেৰে থলুৱা কলা-কৌশলৰ সৈতে নতুন বিষয়বস্তুৰ সমন্বয় সাধন কৰি সংবেদনশীল নাটক ৰচনাৰ প্ৰয়াসে অসমীয়া নাট্যজগতত এটি নতুন ধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

বৰ্তমান আলোচনাটিত খ্যাতিসম্পন্ন নাট্যকাৰ যুগল দাসে আধুনিক অসমীয়া সামাজিক নাটক এখনত কেনেদৰে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ অনুপম সৃষ্টি নাট ভাওনাক উপস্থাপন কৰিছে তাৰ এটি পৰ্যালোচনা আগ বঢ়াবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

নাট্যকাৰ যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' নাটকত ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰাৰ প্ৰতি গভীৰ আস্থা আৰু সংস্কৃতিৰ অৱক্ষয় ৰোধ কৰাৰ মানসিকতা প্ৰতিফলিত হৈছে। তদুপৰি নাট্যকাৰে অংকীয়া ভাওনাৰ পদ্ধতিৰ সৈতে আধুনিক নাট্যৰীতিৰ

সমন্বয় ঘটোৱাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। পৰম্পৰা সম্পৰ্কে নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগীৰ বিশেষত্ব এনেধৰণে প্ৰকাশিত হৈছে — "দেশৰ পৰম্পৰাগত কলা সংস্কৃতিয়েই একোখন দেশৰ পৰিচয় পত্ৰ। পৰম্পৰা গোৰামি নহয়। পৰম্পৰা ধাপে ধাপে ওপৰলৈ উঠা সংস্কৃতিৰ জয়দ'ল। পৰম্পৰা স্থিতিশীল নহয়,- ই বোৱঁতী সুঁতি। ই সময়ৰ ধাৰ কাটি আগুৱাই যায়। সংস্কৃতিৰ জয়দ'লৰ ঘাই ভেটি ঘনেপতি সলনি নহয়। সংস্কৃতিৰ জয়দ'লৰ বৰ ভেটি বালিৰ ভেটি নহয়। ই লোক সংস্কৃতিৰ কাঁকৰেৰে সজা গজগজীয়া ভেটি।" (নাট্যকাৰৰ এষাৰ)

প্ৰকৃতাৰ্থত পৰম্পৰা পৰিবৰ্তনশীল। পৰম্পৰাই কেৱল প্ৰাচীনতাকে ধৰি নাথাকি নতুনকো সামৰি লয়। পৰম্পৰা আৰু অতীতৰ মাজত নিবিড় সম্পৰ্ক থাকিলেও অতীত-উন্মুখ আঁকোৰগোজ মনোভাব কেতিয়াবা বিপজ্জনক হোৱাৰ থল থাকে। এই ক্ষেত্ৰত T.S. Eliot এ কবিতা সম্পৰ্কে কোৱা এটি মন্তব্য প্ৰণিধানযোগ্য— "Tradition is not solely, or even primarily, the maintenance of certain dogmatic beliefs ...... We are always in danger, in dinging to an old tradition or attempting to reestablish one, of confusing the vital and the unessential, the real and the sentimental, our second danger is to associate tradition with the immovable." (selected prose)। মুঠ কথাত, পৰম্পৰা গতিশীল। ই আধুনিক কালতো গঢ় ল'ব পাৰে। সেয়ে আধুনিকতাৰ লগত পৰম্পৰাৰ বিৰোধ নাই। অতীত সৰ্বস্বতাই পৰম্পৰাৰ একমাত্ৰ কথা হ'ব নোৱাৰে। নাট্যকাৰ যুগল দাসে 'বায়নৰ খোল' নাটকত প্ৰাচীনতা আৰু আধুনিকতাৰ সমন্বয়ৰ বাবে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে পৰম্পৰাগত ধ্যান-ধাৰণাৰ সংস্কাৰ কৰিবলগীয়াও হ'ব পাৰে— এনে এক ইংগিত প্ৰকাশ কৰিছে বায়ন চৰিত্ৰটোৰ জৰিয়তে— "ভাওনা আমাৰ বাপতি সাহোন। গুৰুজনাই দি থৈ যোৱা সম্পদ। ইয়াত পৰম্পৰা আছে— মাটিৰ গোন্ধ আছে। লাগিলে ধূলি মাকতি গুচোৱাই ধুই পখালি ল'বি।"

যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' এখন সামাজিক নাটক। গায়ন, বায়ন আদি সমাজৰ নেতৃস্থানীয় লোকৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰা, সংস্কৃতিৰ প্ৰতি থকা মোহ আৰু উঠি অহা ডেকাচামৰ নতুন সংস্কৃতিক আদৰি লোৱাৰ মানসিকতাৰ মাজেৰে নাট্য-কাহিনী আগবাঢ়িছে। নাটকৰ কাহিনী উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত অভিনৱত্ব দেখা যায়। ছয়টা দৃশ্যত বিভক্ত নাট্য-কাহিনীটোত উপ-কাহিনীৰ সংযোগ নাই। আলোক সম্পাত, নাটকীয় নিৰ্দেশ, আৱহ সংগীত, কথাছবিৰ শৈলী আদি আধুনিক কৌশলৰ সৈতে অংকীয়া ভাওনাৰ শৈলীৰ সমন্বয় ৰক্ষা কৰি কাহিনীক দৃশ্য পৰম্পৰাৰ যোগেদি আগবঢ়াই নিয়া হৈছে। কাহিনীটোলৈ সংঘাত আহিছে গুৰুজনাৰ তিথিৰ দিনা

ভাওনাৰ পৰিবৰ্তে থিয়েটাৰ পতাৰ সিদ্ধান্তৰ মাজেৰে। প্ৰথম দৃশ্যত আৰম্ভ হোৱা এই সমস্যাটোক কেন্দ্ৰ কৰি, অৰ্থাৎ প্ৰাচীন ধৰ্ম বিশ্বাস, সংস্কৃতি আৰু ৰীতি-নীতিৰ প্ৰতি মানুহৰ অনাস্থাৰ ভাবক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকীয় ঔৎসুক্য, সংকট, উৎকণ্ঠা, নাট্যশ্লেষ আদিয়ে গতিশীলতা লাভ কৰিছে। প্ৰথম দৃশ্যত বায়নৰ মুখত শংকৰদেৱৰ 'ৰামবিজয়' নাটৰ এটি শ্লোক দিয়া হৈছে। সূত্ৰধাৰী নৃত্যটো নাট্যকাৰে বায়নৰ দিবাস্বপ্নত দেখুওৱাইছে। নৃত্যৰ অন্ততো খোলৰ চাপৰ পৰি থাকে। খোলৰ চাপৰত বিৰক্ত হোৱা জীয়েক তগৰক বায়নে কৈছে— 'হেৰ' খোলত চাপৰ দিবলৈ ল'লে গাত হুঁচ নাথাকে। গাত কিবা কালিকা চৰে বুজিছ? আমি খোল বজাবলৈ ল'লে আকৌ খোলৰ স'তে কথা পাতো। — তইঁতে তাৰ ৰহস্য কিটো পাবি।"

ইয়াৰ উপৰিও এজন শিল্পী হিচাপে বায়নৰ প্ৰতিভা, মনৰ দ্বন্দ্ব, ক্ষোভ, আকাংক্ষা আদিৰ চিত্ৰ নাট্যকাৰে কৌশলপূৰ্ণভাৱে উপস্থাপন কৰিছে। "মঞ্চত পোহৰ ম্লান হৈ কেন্দ্ৰীভূত পোহৰ বায়নৰ মুখত পৰে। তন্ময় বায়নৰ মুখ। আঁৰত ভাওনাৰ ছেও বাজি থাকে। দৰ্শকৰ চকুত তথা বায়নৰ মানসপটত ভাহি আহে ৰামবিজয় নাটৰ ৰাম-লক্ষ্মণৰ নৃত্য। নৃত্যৰ শেষত পোহৰ কেন্দ্ৰীভূত হয় বায়নৰ মুখত— যেন্ পৰম পৰিতৃপ্তি।" বায়নৰ দৰে গায়নেও দৃঢ় সংকল্প কৰিছে— "আমাৰ জীৱদ্দশাত আমাৰ গাঁৱত থিয়ট্ৰৰ সোমাবলৈ আমি জনবিশ্বাসমতে দিব নোৱাৰো।" গায়ন আৰু বায়ন — এই দুয়োটি চৰিত্ৰৰ মাজত থকা গভীৰ ঐতিহ্যচেতনা, অসমীয়া কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি অপৰিসীম শ্ৰদ্ধা আৰু শংকৰদেৱৰ তিথি পালনৰ পৰম্পৰাৰ প্ৰতি থকা সন্মান আৰু সচেতনতা সংঘাতৰ মাজেৰে প্ৰতিফলিত হৈছে। নাটকৰ কাহিনীৰ দ্বন্দ্বই গভীৰতাত প্ৰৱেশ কৰিছে তেতিয়াই— যেতিয়া গায়নে গভীৰ দুখেৰে কৈছে— "আমাৰ লগতে ভাওনা সবাহ্ সকলো অন্ত পৰিব, বোপাইহঁত।"

উল্লেখযোগ্য যে অসমীয়া ভাওনা সংস্কৃতিক পুনৰোজ্জীৱিত কৰাৰ প্ৰচেষ্টাৰ মাজত নাট্যকাৰৰ সুচিন্তিত দৰ্শন প্ৰতিফলিত হৈছে। এখন দেশৰ সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্যৰ মাজত একোটা জাতিৰ পৰিচয় নিহিত হৈ থাকে। সেয়ে দেশীয় সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য জীয়াই ৰাখিবলৈ লোক-নাট্যৰ পৰম্পৰা ৰক্ষাৰো প্ৰয়োজন আছে। কিয়নো লোক-নাট্যানুষ্ঠানসমূহে একোটা জাতিৰ সাংস্কৃতিক ধাৰা আৰু সামূহিক চেতনাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। লেখকৰ কথাত "ধৰ্মীয় ভাবৰ জীপত সংস্কৃতি লহপহকৈ বাঢ়ে। ধৰ্মৰ বান্ধ সোলোক-ঢোলোক হ'লে সংস্কৃতি বিজতৰীয়া হ'বলৈ চেলু পায়। তেনে সুযোগ মিলিলে, বিজতৰীয়া সংস্কৃতিয়ে ৰঘুমলাৰ দৰে ঘাই গছজোপা ছাটি পেলায়, অৱক্ষয়ৰ পাতনি মেলে। এনেবোৰ তল ওপৰ কৰা চিন্তা ভাবনাই বায়নৰ খোলৰ জন্মৰ কাৰণ।" (নাট্যকাৰৰ এষাৰ)

বায়ন সোণালীপাম গাঁৱত থিয়েট্ৰৰ পতাৰ ঘোৰ বিৰোধী। গাঁৱৰ ৰাজহুৱা মেলত খগেন, জয়ৰাম আদি ডেকাসকলে গুৰুজনাৰ বছৰেকীয়া তিথিৰ দিনা ভাওনাৰ পৰিৱৰ্তে থিয়েটাৰ পতাৰ ইচ্ছাৰ কথা উত্থাপন কৰে। এইখিনিতে প্ৰাচীন সংস্কৃতিৰ পৰিপোষক বুঢ়াচাম আৰু আধুনিক সংস্কৃতিৰ আহ্বায়ক ডেকাচামৰ সংস্কৃতিৰ মনোভাবৰ বিভাজন ঘটে। উপায়বিহীন হৈ গায়নে নিজৰ মনোভাব কিছু শিথিল কৰি ডেকাচামক হৈছে— "মই পুৰণিকলীয়া মানুহ হ'লেও এটা কথা বুজিছো— সময় সলনি হৈছে, দা-দস্তুৰ সলনি হৈছে। কিন্তু সেই বুলি হনুমন্ত জাঁপেৰে সাগৰ পাৰ হোৱাৰ কথা নাহে। নিজৰ ৰীতি-নীতি, দা-দস্তুৰ সোপাকে জলাঞ্জলি দিলে আমি ভুচুংপছু হ'ব লাগিব। মই বায়নকো অকণ কোমলাবলৈ পাৰোনে চাও বাৰু।"

গায়ন আৰু বায়ন শিল্পী। এদিন সত্ৰত গীত, নৃত্য, বাদ্যৰ চৰ্চা কৰি নিজক সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ শিল্পী হিচাপে যথেষ্ট কষ্ট আৰু সাধনাৰ মাজেৰে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। কিন্তু যুগৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে ভাওনাৰ প্ৰতি মানুহৰ ৰাপ কমি আহে; সত্ৰীয়া শিল্পীৰ মৰ্যাদাও কমি আহিবলৈ ধৰে। ফণী শৰ্মাৰ 'কিয়' নাটকৰ শিল্পীৰ মনোবেদনাৰ উৎসৰ সৈতে 'বায়নৰ খোল'ৰ শিল্পী বায়নৰ মনোবেদনাৰ পাৰ্থক্য আছে। তথাপি, শিল্পীৰ প্ৰকৃত মৰ্যাদা প্ৰদানৰ ক্ষেত্ৰত আধুনিক সমাজে দেখুওৱা অনীহাৰ ভাব সোণালীপাম গাঁৱৰ ডেকাচামে প্ৰকট কৰি তুলিছে। শিল্পী বায়নৰ প্ৰতিভাক স্বীকৃতি প্ৰদান কৰা মানে অসমীয়া সত্ৰীয়া সংস্কৃতিক সন্মান জনোৱা। গায়ন চৰিত্ৰৰ মাজত উত্তৰ প্ৰজন্মক শিল্পীৰ মৰ্যাদা সম্পৰ্কে সচেতন কৰাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়— "তহঁতে বায়নক চিনি পাৱনে? বায়নৰ মোল বুজনে? বায়নৰ কিবা এটা হ'ব লাগিলে তেতিয়াহে বুজিবি বায়ন কি বস্তু! বায়নৰ অবিহনে এই গাঁও আৰু সেউজীয়া সোণালীপাম হৈ নাথাকে। ভেটিত তিতালাও গজিব, শিয়াল শগুণৰ বাকৰি হ'ব।" যিমানে তিথিৰ দিন চমু চাপি আহিছে সিমানে বায়নৰ মানসিক সংঘাত তীব্ৰতৰ হৈ উঠিছে। গায়নে ল'ৰাহঁতৰ অনুৰোধ মৰ্মে বায়নৰ মন কোমলাবলৈ যত্ন কৰি বায়নক আকোৰ-গোজালি হৈ একেটা কথাকে ধৰি নাথাকিবলৈ অনুৰোধ কৰে। তাৰ প্ৰতিবাদত বায়নে এনেদৰে আৰ্তনাদ কৰি উঠে— "আমাৰ সাতাম পুৰুষীয়া ভাওনাবস্তু দলি মাৰি দি বিজতৰীয়া থিয়ট্ৰৰক শিৰত তুলি ল'লে একো দোষ নাই? .... হে মহাপ্ৰভু মোক মাৰি নিয়া— মোক আৰু লঘু লাঞ্ছনা পাবলৈ নথবা (কান্দি পেলায়)।" সেয়ে তেওঁ সত্ৰলৈ প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰিব খুজিছে, — য'ত আছে গুৰুজনাৰ অমূল্য কৃষ্টি-সংস্কৃতিক জীয়াই ৰখাৰ প্ৰচেষ্টা; য'ত আছে শিল্পীসত্তাৰ প্ৰকৃত মৰ্যাদা— 'মই গাঁও এৰিম। মই আৰু গাঁৱত নাথাকো, মই সত্ৰলৈ গুচি যাম।"

নাট্যকাৰে কৌশলপূৰ্ণভাৱে নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ বায়নৰ জীৱনলৈ আদৰ্শৰ সংঘাতৰ বাবে নামি অহা ট্ৰেজিক আবেদন ৰূপায়ণ কৰিছে। বায়নে নীতি-নিয়ম অনুসাৰে তিথিৰ আগদিনা লঘোণে থাকে। বায়নৰ টোলত গধূলি চোতালত এখন থাপনাৰ আগত চাকি-বন্তি, ধূপ-ধূনা জ্বলি থকা দেখা যায়। বায়নে সাজপাৰ পিন্ধি খোল বজাই ঘৰৰপৰা ওলাই আহে। গায়ন, পাঠক, মেধি, সাতোলা সকলোৱে বুজি পালে সংস্কৃতিৰ অৱক্ষয়িত ৰূপ দেখি বায়নে মানসিক ভাৰসাম্য হেৰুৱাই পেলাইছে। নাটকৰ শেষ দৃশ্যত বায়নৰ শিল্পী জীৱনৰ করুণ পৰিণতি ফুটি উঠিছে। বায়নে গায়নক চাকিত তেল শলিতা বঢ়াবলৈ নিৰ্দেশ দি সূত্ৰধাৰী ভংগীৰে নাচি নাচি ৰামবিজয় নাটৰ শ্লোক মাতিছে—

'ভোঃ ভোঃ সামাজিক, য়ূয়ং শৃনুধ্বমধুনা বধাঃ।
শ্ৰীৰাম বিজয় নাম নাটকং মুক্তি সাধকম্।।'

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি— নাট্যকাৰে কাহিনীৰ লগত সংগতি ৰাখি যি নাটকীয় নিৰ্দেশ সংযোজন কৰিছে সেয়াও নাটকখনৰ সফলতা নিৰ্ণয়ত সহায়ক হৈছে। ক্ৰমান্বয়ে বায়ন অস্থিৰ হৈ আহিছে। ৰামৰ বচন মাতিছে, ৰুদ্ৰমূৰ্তিৰে খোল বজাইছে। মঞ্চত ক্ষীণ পোহৰত ৰাম-বিজয় নাটৰ ৰাম-পৰশুৰাম যুদ্ধৰ অৱতাৰণা হৈছে। যুদ্ধ শেষ হয়। ৰাম-পৰশুৰামে মঞ্চৰপৰা প্ৰস্থান কৰে। মঞ্চত পোহৰ কেৱল বায়নৰ মুখত কেন্দ্ৰীভূত হয়। অকলে ঘৰত ভাওনা পতা বায়নৰ মানসিক অৱস্থা দৰ্শক-পাঠকে বুজি উঠে। বায়ন অৱশেষত বেহুঁচ হৈ পৰে। সকলোৰে মাজত হৈ-চৈৰ সৃষ্টি হয়। কন্দা-কটা লাগে। তেনেতে বিষাদময় আবহ সংগীত বাজি উঠে। চেতনা আহিলত বায়নে হুকুহুকাই কান্দি কাটি কয়— "মই অধৰমীয়ে, তিথিত এখন ভাওনা পাতিব নোৱাৰিলো।"

এইখিনিলৈকে বায়নক অধিক ৰক্ষণশীল যেন লাগিলেও প্ৰকৃতপক্ষে বায়নো পৰম্পৰাৰ গতিশীলতাত বিশ্বাসী। নাটকখনৰ বিশিষ্টতা এইখিনিতে। নাট্যকাৰে বায়নৰ মুখেৰে কোৱাইছে— "থিয়েটৰ কালিদাসেও পাতিছিল। সেই সুৰীয়া থিয়েটৰ পাতিবি। কিন্তু গুৰুজনাৰ বছেৰেকীয়া তিথিত তইঁতে ভাওনা এখন যেনে তেনে পাতিবি।" মুঠ কথাত, বায়নৰ আধ্যাত্মিক সত্তাৰ মাজেৰে প্ৰতিফলিত হৈছে সমাজৰ বিভিন্নজনৰ বিভিন্ন মনৰ অভিব্যক্তি। নাট্যকাৰে 'বায়নৰ খোল' নাটকত শিল্পীসত্তা আৰু মানৱ জীৱনৰ আধ্যাত্মিক মূল্যায়ন কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। অৱশেষত ল'ৰা-বুঢ়া সকলোৱে একেলগে ভাগৱতৰ আগত আঠু লৈছে যাতে গুৰুজনাৰ ধৰ্ম ৰক্ষা কৰি সমাজখনক আগলৈ সৎপথে চলাই নিবলৈ শক্তি দিয়ে। এই আপোচৰ মাজেৰে নাটকীয় সংঘাতৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে।

উল্লেখনীয় যে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ প্ৰথম পৰ্যায়ত সংস্কৃত আৰু

পাশ্চাত্য নাট্যধাৰাৰ সমন্বয় ঘটিছিল। লোক-নাট্যৰ প্ৰভাৱ যে পৰা নাছিল এনে নহয়। এই ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ 'ৰাম নৱমী' নাটকলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। যদিও গোহাঞি বৰুৱাই এইখন নাটকত লোক-নাট্যৰ শৈলী পৰীক্ষামূলকভাৱে প্ৰয়োগ কৰা নাছিল তথাপি অন্তিম দৃশ্যত সূত্ৰধাৰীৰ আৰ্হিৰে পূজাৰীৰ উপস্থাপন কৰিছিল। যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল'তো আধুনিক নাট্যধাৰা আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ শৈলীৰ সমন্বয় ঘটোৱা হৈছে। পঞ্চম দৃশ্যত তগৰৰ মানসিক অৱস্থা চিত্ৰণৰ বাবে নাট্যকাৰে পশ্চাৎ-দৰ্শন পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰিছে। থিয়েটাৰত অভিনয় কৰিবলৈ পিতাকৰ অজ্ঞাতে লোৱা সিদ্ধান্তৰ বাবে হোৱা তগৰৰ মানসিক অস্থিৰতা বাণীবদ্ধ সংলাপৰ জৰিয়তে দেখুওৱা হৈছে। তাৰ উপৰিও বায়নৰ দিবা স্বপ্ন, বায়নৰ আন্তৰ্জাগতিক ভাবৰাশি প্ৰতিফলিত কৰিবৰ বাবে নাট্যকাৰে বাজনাৰ লয় আৰু পোহৰৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ মাজেৰে ইপ্সিত বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। আনহাতে গ্ৰাম্য ভাষাৰ প্ৰয়োগ, আচাৰ-আচৰণ, সাজপাৰ, ৰীতি-নীতি আদিৰ মাজেৰে অসমীয়া গ্ৰামীণ সমাজৰ এখন ছবি প্ৰকাশিত হৈছে।

প্ৰসংগক্ৰমে মেথিউ আৰ্নল্ডৰ এষাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি "Culture is, or ought to be, the study and pursuit of perfection" (Culture and Anarchy) সৰল কথাত মানুহ আৰু সমাজৰ উৎকৰ্ষ সাধনেই সংস্কৃতিৰ লক্ষ্য হোৱা উচিত। ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰা হৈছে— লোক-নাট্যানুষ্ঠানসমূহে একোটা জাতিৰ সামূহিক চেতনা আৰু সাংস্কৃতিক ধাৰাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। আনহাতে, প্ৰাচীন সংস্কৃতিৰ ভেটিত নতুন সংস্কৃতিৰ উদ্ভৱ হয়। নাট্যকাৰ যুগল দাসে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ 'ধূলি মাকতি' গুচাই ল'বলৈ বায়ন আৰু গায়ন চৰিত্ৰৰ মাজেৰে আহ্বান কৰিছে। কিন্তু পৰম্পৰাৰ যাতে অৱলুপ্তি নঘটে তালৈ দৃষ্টি ৰাখিবলৈ ইংগিত হিছে। কিয়নো সুস্থ সাংস্কৃতিক চেতনা অবিহনে পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰা টান। নাট্যকাৰৰ সাংস্কৃতিক দৰ্শনৰ গুৰুত্ব এইখিনিতে। সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যৰ আধাৰতহে আধুনিক সাংস্কৃতিক জীৱনৰ মূল্যায়ন হোৱা উচিত।

পৰিশেষত ক'ব পাৰি প্ৰবীণ নাট্যকাৰ যুগল দাসে 'বায়নৰ খোল' নাটকত অংকীয়া ভাওনাৰ শৈলী প্ৰয়োগ কৰি অসমীয়া নাট্যজগতলৈ পৰিৱৰ্তন আৰু নতুনত্ব আনিবলৈ যত্ন কৰাটো প্ৰশংসনীয়। 'বায়নৰ খোল' নাটকত এনে শৈলীৰ প্ৰয়োগে বক্তব্য বিষয়ক গাম্ভীৰ্য দান কৰাৰ লগতে নাটকীয় আবেদন ঘনীভূত ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। নাটকখনৰ বক্তব্য বিষয় আৰু কৌশলৰ সমন্বয়ে 'বায়নৰ খোল'ক এখন সাৰ্থক নাটকলৈ উন্নীত কৰিছে। ❐

‘বায়নৰ খোল’ নাটকত নাট্যকাৰৰ অভিনৱত্ব

প্ৰণৱ কুমাৰ ভাগৱতী

ইংৰাজসকলৰ ঔপনিৱেশিকতাৰ ফলত ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ লগত পাশ্চাত্য সংস্কৃতিৰ সমন্বয় সাধনে ভাৰতীয় পৰম্পৰাগত চিন্তাধাৰাৰ সোঁতটোত নতুনত্ব কঢ়িয়াই অনাটো সত্য আৰু এই নতুনত্বকেই আধুনিক পৰম্পৰা বুলি আমি মানি আহিছোঁ। আধুনিকতা পৰিত্যাজ্য নহয়, কিন্তু থলুৱা জীৱনবোধ আৰু ৰীতি-নীতি সৰ্বস্ব দৰ্শনৰ বুনিয়াদতহে যদি আধুনিকতাই পোখা মেলে তেন্তে সিয়ে জনজীৱনক আগুৱাই লৈ যাবলৈ সক্ষম হয়। আধুনিক ভাৰতীয় নাট্য-আন্দোলনত ইউৰোপীয় বীজ প্ৰৱেশ কৰাটোও সত্য, কিন্তু এই বীজে যাতে সৰ্বগ্ৰাসী ৰূপ লৈ ভাৰতীয় সংস্কৃতিক বিনষ্ট কৰিব নোৱাৰে তাৰ বাবে বিগত শতিকাৰ সত্তৰৰপৰা আশীৰ দশকত ভাৰতত এক নাট্য-আন্দোলনৰ সৃষ্টি হ'ল, যি আন্দোলনে ইউৰোপীয় বা বহিৰাগত জীৱনবোধতকৈ ভাৰতীয় জীৱনবোধক নাটকত বেছিকৈ গুৰুত্ব দিয়াত জোৰ দিলে। লোক-নাট্য পৰম্পৰাক নাটকত পুনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰাত এই আন্দোলনে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিলে।

লোক-নাট্য পৰম্পৰাৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় সভ্যতা অতি চহকী। সূত্ৰধাৰৰূপী চৰিত্ৰৰ মাজেৰে মহাকাব্যিক কাহিনী কথনৰ প্ৰক্ৰিয়া পৌৰাণিক কালৰপৰাই চলি আহিছে। মহাভাৰতৰ সঞ্জয়, পুৰাণৰ শুকমুনি, বৈশম্পায়ন, সূত আদি সূত্ৰধাৰৰূপী কথকে প্ৰাচীন ভাৰতীয় লোক-কাহিনীক প্ৰসাৰ আৰু প্ৰচাৰ কৰাটো সকলোৰে অৱগত। প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটকৰ সূত্ৰধাৰ বা পুতলানাচৰ সূত্ৰধাৰ পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰৰ অনুপ্ৰৱেশ ভাৰতীয় লোক-নাটকৰ এক অপৰিহাৰ্য অংগ। বিষয়বস্তু আৰু দৰ্শকৰ মাজত যোগসূত্ৰ সাধকৰ ভূমিকা পালন কৰা মহাভাৰতকালীন সঞ্জয় আৰু পুতলানাচৰ পুতলাৰ সূতাবোৰ আঙুলিত গাঠি পুতলাবোৰক নিয়ন্ত্ৰণ কৰা সূত্ৰধাৰৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখা নাযায়। এনে সূত্ৰধাৰী ৰীতিৰে নাট পৰিৱেশন কৰাৰ প্ৰৱণতা বিগত শতিকাৰ সত্তৰ-আশীৰ দশকৰ নাট্য-আন্দোলনকাৰীৰ মাজত দেখা গ'লেও এনে পৰিৱেশন ৰীতিৰ সচেতন প্ৰয়োগ পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিতো দেখা যায়। জাৰ্মান নাট্যকাৰ ব্ৰেখটে ১৯৪১ চনত ৰচনা কৰা ‘দ্য গুড ওমেন অব চিজুৱান’ (DER GUTE MENSCH VON SEZUAN) ত সূত্ৰধাৰী ৰীতিৰ প্ৰয়োগ লক্ষণীয়। নাটকখনৰ প্ৰথমাৱস্থাত মুখ্য চৰিত্ৰ ৱাঙে সূত্ৰধাৰৰ নিচিনাকৈ দৰ্শকক কাহিনীভাগ

বৰ্ণাইছে। ব্ৰেখটৰ আন এখন নাটক 'দ্য ককেচিয়ান চক চাৰ্কোল' (DER KAUKASISCHE KREIDENKREIS) (১৯৪৫) তো ঘটনাৰ ক্ৰম ধৰিবলৈ এজন গায়ক আৰু তেওঁৰ সংগীবৃন্দক উপস্থাপন কৰাইছে। টি.এচ্. ইলিয়টৰ 'মাৰ্ডাৰ ইন দ্য কেথেড্ৰেল (১৯৬৩) তো সূত্ৰধাৰ জাতীয় চৰিত্ৰৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ ঘটিছে।

.বিগত শতিকাৰ সত্তৰ দশকত প্ৰাচীন ভাৰতীয় লোককলা আৰু লোক-নাট্যৰীতিৰ আংগিকক স্বাগতম জনাই নাট ৰচনা কৰাৰ যি এক আন্দোলন গঢ়ি উঠিল, সেই আন্দোলনে হবিব তনবীৰ, ধৰমবীৰ ভাৰতী, বিজয় তেণ্ডুলকাৰ, গিৰিশ কাৰ্নাড, ৰতন থিয়াম, শম্ভু মিত্ৰ, শান্তা গান্ধী, ভেংকটেশ মাদ্‌গুলকাৰ আদি নাট্যকাৰক প্ৰভাৱান্বিত কৰিলে। হবিব তনবীৰে 'আগ্ৰাবাজাৰ', মিট্টি কী গাড়ী' আদি নাটকত উত্তৰ ভাৰতৰ নৌটংকী লোক-নাট্যৰ আংগিকৰ শৈলী গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁৰ আন এখন নাট 'চৰণদাস চোৰ'তো লোক-নাট্যৰ সফল সমাহাৰ দেখা যায়। গিৰিশ কাৰ্নাডৰ 'হয়বদন'ৰ কাহিনী বেতাল পঞ্চবিংশতিৰ কাহিনীৰ ওপৰত আধাৰিত, য'ত কৰ্ণাটকৰ লোকনাট 'ভাগৱতম'ৰ ৰীতিৰ লগতে যক্ষগানৰ শৈলীও ব্যৱহৃত হৈছে। কাৰ্নাডৰ আন কেইখনমান নাটকৰ ভিতৰত 'টৌগলক', 'যযাতি', 'অগ্নি ঔৰ বৰ্খা' আদিতো কম-বেছি পৰিমাণে লোকনাট্যৰ সমল দেখা যায়। ধৰমবীৰ ভাৰতীৰ 'সৃষ্টি কা আখিৰী আদমী', 'অন্ধযুগ' আদিতো ভাৰতীয় সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰতি থকা নাট্যকাৰৰ এক গভীৰ আন্তৰিকতা লক্ষ্য কৰিব পাৰি। বিজয় তেণ্ডুলকাৰৰ 'ঘাছিৰাম কোটৱাল' এনে এখন নাটক য'ত গোড়া ব্ৰাহ্মণসমাজক তীব্ৰভাৱে কটাক্ষ কৰা হৈছে। বিষয়বস্তুৰ লগত ৰজিতা খোৱাকৈ মাৰাঠী লোকনাট্য শৈলীৰ অংগস্বৰূপ দশৱতাৰ, ভাৰুড়, কীৰ্তন আদি বিভিন্ন ৰূপৰ সন্নিৱেশ ঘটোৱা হৈছে। শান্তা গান্ধীয়ে 'যশমা ওদান'ত গুজৰাটৰ ভাৱাই নামৰ এক লোকনাট্য শৈলীৰ প্ৰয়োগ ঘটোৱাৰ দৰে 'অমৰ সিং ৰাঠোৰ'ক নৌটংকী নাট্যৰীতিৰ আধাৰত উপস্থাপন কৰাইছে। বংগদেশৰ শম্ভু মিত্ৰই ইউৰোপৰ নাট্যৰীতিৰ লগত ভাৰতীয় লোককলা, বিশেষকৈ বংগদেশীয় যাত্ৰাৰ সাৰ্থক সংযোজন ঘটাই নাট ৰচনা কৰিছে। কেৰালাৰ নাৰায়ণ পন্নিকৰে এই ক্ষেত্ৰত এজন বিশিষ্ট নাট্য সম্পৰীক্ষক। ড° শৈলেন ভৰালীৰ ভাষাত "কেৰালাৰ অতি প্ৰাচীন অনুষ্ঠান কুড়িঅট্টমৰপৰা প্ৰেৰণা লৈ আৰু লোকনাট্য আৰু শাস্ত্ৰীয় নাটকৰ উপকৰণ মিহলাই পন্নিকৰে ভাৰতৰ কাৰণে এক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ নাট্যৰীতি উদ্ভাৱন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।" এই আটাইবোৰ নাট্যকাৰেই ভাৰতৰ প্ৰচলিত থলুৱা নাট্য-কলাবোৰৰ আংগিক আৰু বিষয়বস্তুগত মূল্যবোধক সন্মান জনাই তাক নৱৰূপত উপস্থাপন কৰিছে যদিও তথাকথিত ইউৰোপীয় নাট্যৰীতিকো অৱমাননা কৰা নাই। দুয়োটাৰ সমন্বয় সাধনৰ মাজেৰে

এক নতুনত্ব সৃষ্টিৰ প্ৰয়াসেই এই নাট্যকাৰসকলৰ উদ্দেশ্য; কিন্তু এই উদ্দেশ্য সাধনত যাতে আমাৰ দেশীয় পৰম্পৰা বিঘ্নিত নহয়, তাৰ প্ৰতি এই নাট্যকাৰসকল সচেতন।

প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটকৰ আধাৰত অংকীয়া নাট সৃষ্টি কৰি মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত যি যুগান্তকাৰী শুভাৰম্ভ কৰিলে, সিয়ে নতুনত্ব সৃষ্টি কৰাই নহয়, - বৰং প্ৰাচীন ভাৰতীয় পৰম্পৰা আৰু মূল্যবোধৰ বীজ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত ৰোপণ কৰিলে। অসম লোক-পৰিৱেশ্য কলাৰ এক অপূৰ্ব ভাণ্ডাৰ। পুতলা নাচ, কুশান গান, ভাৱৰীয়া, ওজাপালি আদি লোক-নাট্যকলাবোৰৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধালু অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে তেওঁলোকৰ নাটকত ইয়াৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ কৰোৱা অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত সততে পৰিলক্ষিত হয়। ১৯৮২ চনত ৰচনা কৰা যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' এনে প্ৰচেষ্টাৰ প্ৰথম নিদৰ্শন। অৱশ্যে ইয়াৰ আগতে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'শোণিতকুঁৱৰী' নাটকত লোককলাৰ কিছু উপকৰণ সংযোগ কৰি তাৰ মাজতে আধুনিকতা প্ৰদানৰ চেষ্টা কৰিছিল। ১৯৪৯ চনত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকায়ো 'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটকত অংকীয়া নাটকৰ কিছুমান শৈলী গ্ৰহণ কৰিছিল, অৱশ্যে 'বায়নৰ খোল'ৰ দৰে লোককলাৰ সাৰ্থক সমাৱেশ এই দুখন নাটকত দেখা নাযায়। পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ত সতীশ ভট্টাচাৰ্যই 'মহাৰাজা' (১৯৮৩) নাটকত ওজাপালিৰ শৈলী প্ৰয়োগ কৰি বৰ্তমান সমাজৰ কিছুমান বাস্তৱ চিত্ৰ অংকন কৰিছে। অখিল চক্ৰৱৰ্তীয়ে তেনেদৰে 'উত্তৰ পুৰুষ' (১৯৮০)ত ওজাপালিৰ শৈলী আৰু 'এজন ৰজা আছিল' (১৯৮৫)ত অংকীয়া নাটৰ শৈলী প্ৰয়োগ কৰিছে। বসন্ত শইকীয়াইও 'ভণ্ডুৱা ৰজা' (১৯৮৯) নাটকত অংকীয়া ভাওনাৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ ঘটোৱাটো উল্লেখনীয়। আনন্দমোহন ভাগৱতীয়ে 'জতুগৃহ' নাটকতো অংকীয়া নাটৰ শৈলী গ্ৰহণ কৰিছে। আলি হাইদৰৰ 'ধুমুহা পখীৰ নীড়', যুগসন্ধিৰ কাব্য', এখন নিলাজ মানুহৰ দেশ' আদি নাটকত ওজাপালিৰ গীত, খুলীয়া ভাওনা, ঢুলীয়া নৃত্য, সূত্ৰধাৰ, দেওধনী আদিৰ সংযোজন ঘটাইছে। মুনীন ভূঞাই 'হাতী আৰু ফান্দী', 'জৰৌ বৌৱা পৰজা' নাটকত ভাওনা আৰু বিহুৰ প্ৰৱেশ কৰাইছে।

আলোচ্য নাট 'বায়নৰ খোল' মূলত পৰম্পৰাগত লোকনাট্য শৈলীক সন্মান জনাই প্ৰাচীন থলুৱা সংস্কৃতি আৰু বহিৰাগত সুলভ সংস্কৃতিৰ মাজত হোৱা সংঘাতক এক বিশ্লেষণাত্মক দৃষ্টিভংগীৰে আলোকপাত কৰি ৰচনা কৰা নাটক। ছয়টা দৃশ্যত বিভক্ত এই নাটখনৰ নাট্যকাৰ যুগল দাস দেশৰ পৰম্পৰাগত ধৰ্ম আৰু কলা সংস্কৃতিৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল। 'নাট্যকাৰৰ এষাৰ'ত নাট্যকাৰে কৈছে — "দেশৰ পৰম্পৰাগত কলা সংস্কৃতিয়েই একোখন দেশৰ পৰিচয় পত্ৰ। পৰম্পৰা গোৰামি নহয়। পৰম্পৰা ধাপে ধাপে ওপৰলৈ উঠা সংস্কৃতিৰ জয়দ'ল; পৰম্পৰা স্থিতিশীল

নহয়,— ই বোঁৱতী সুঁতি। ই সময়ৰ ধাৰ কাটি আগুৱাই যায়। সংস্কৃতিৰ জয়দ'লৰ ঘাই ভেটি ঘনেপতি সলনি নহয়। সংস্কৃতিৰ জয়দ'লৰ বৰ ভেটি বালিৰ ভেটিৰ নহয়। ই লোক সংস্কৃতিৰ কাঁকৰেৰে সজা গজগজীয়া ভেটি।" সময়ৰ বিৱৰ্তনৰ লগে লগে সংস্কৃতিৰ মাজতো পৰিৱৰ্তন হয়। সংস্কৃতি আৰু পৰম্পৰাৰ বিৱৰ্তনৰ যাত্ৰাত নতুন নতুন উপাদানৰ সংমিশ্ৰণ হয়। কেৱল প্ৰাচীনতম পন্থাকে সাবটি ধৰাই পৰম্পৰা নহয়। আধুনিকতাৰ ভাঁজে ভাঁজে গতিশীল জীৱনধাৰাই পৰম্পৰাগত ৰূপৰপৰা ফালৰি কাটিবলৈ বাধ্য হয়। ইয়াৰ বাবে প্ৰাচীন সংস্কৃতি আৰু ধৰ্মীয় আচাৰ-ব্যৱহাৰক পৰিশোধন কৰাৰ প্ৰয়োজনো কেতিয়াবা হৈ পৰে। যুগল দাসে 'বায়নৰ খোল' নাটকখনৰদ্বাৰা এই সত্যকেই যেন উন্মোচিত কৰাব খুজিছে। প্ৰাচীনতা আৰু আধুনিকতাৰ দ্বন্দ্বৰ মাজেৰে দুয়োটাৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপটোক সংস্কাৰ কৰি লৈ তাক সাৰ্বজনীন ৰূপ দিয়াৰ প্ৰয়াস নাটকখনৰ মূল উদ্দেশ্য।

'বায়নৰ খোল' নাটকত নাট্যকাৰে প্ৰাচীনৰ বুকুত নতুনৰ উন্মেষ বিচাৰিছে। প্ৰাচীনৰ মাজত নিহিত হৈ থকা অমূল্য সম্পদখিনিৰ বুকুতে নতুনৰ সৃষ্টি হোৱা উচিত; অন্যথা প্ৰাচীনত্ব পৰিত্যাগী নতুনত্বই সমাজ-সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিক বিপথগামী কৰি তুলিব পাৰে। ধৰ্মীয় পৰম্পৰা, লোকাচাৰ আৰু বিশ্বাসক নেওচা দি কোনো সমাজ টিকি থাকিব নোৱাৰে, লাগিলে সি যিমানেই আধুনিকতাৰ পৰশেৰে ধন্য নহওক কিয়। সমাজৰ নৈতিক দিশটোৰ উত্থান-পতনৰ বিষয়টোও ইয়াৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত।

বৰ্তমান সমাজত প্ৰাচীনৰ সংশোধন আৰু নতুনৰ সংযোজন অতি জৰুৰী। এই সত্যাক নাট্যকাৰে উপলব্ধি কৰিছে আৰু বায়নৰ মুখৰ দুটা সংলাপে নাট্যকাৰৰ এই উপলব্ধিৰ প্ৰমাণ কৰিছে৷ প্ৰয়োজন সাপেক্ষে অংকীয়া ভাওনাকো সংস্কাৰ কৰিব লগা হ'ব পাৰে বাবেই বায়নে কৈছে—"ভাওনা আমাৰ বাপতিসাহোন, গুৰুজনাই দি থৈ যোৱা বস্তু। ইয়াৰ পৰম্পৰা আছে, মাটিৰ গোন্ধ আছে। লাগিলে ধূলি-মাকতি গুচুৱাই ধুই পখালি ল'বি।" আকৌ পাশ্চাত্য সংস্কৃতিৰ পৰিবাহক থিয়েটাৰকো আমাৰ সংস্কৃতিলৈ স্বাগতম জনাই একেজনা বায়নেই কৈছে— "থিয়ট্ৰৰ কিয় নাপাতিবি? মোৰ কথাতে নাপাতিবিনে? থিয়ট্ৰৰ কালিদাসেও পাতিছিল। সেই সুৰীয়া থিয়ট্ৰৰ পাতিবি।" কিন্তু প্ৰথমাৱস্থাত নাটকখনত অংকীয়া ভাওনা আৰু থিয়েটাৰৰ দ্বন্দ্বই মুখ্য স্থান পাইছে। নাটকখনৰ প্ৰথম দৃশ্যতে দেখা যায় বায়নৰ সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ প্ৰতি থকা তীব্ৰ অনুৰাগ, যি অনুৰাগৰ ফলত বায়নে আপোনপাহৰা হৈ খোল বজাবলৈ ধৰে। 'খোলৰ সতে কথা পতা' বায়নৰ চৰিত্ৰত আছে পৰম্পৰাগত ধ্যানধাৰণাৰ বশৱৰ্তী এজন প্ৰাচীনপন্থী লোকৰ সকলো গুণ, যিয়ে গুৰুজনাৰ সম্পদখিনিৰ বাহিৰে একোকে আপোন বুলি মানি ল'ব নোৱাৰে।

বায়নৰ জীয়েক তগৰ। সোণালীপাম গাঁৱৰ ডেকা জয়ৰামে চহৰলৈ পঢ়িবলৈ গৈ উভতি আহি গাঁৱত এখন থিয়েটাৰ পতাৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিছে আৰু মুখ্য নাৰী চৰিত্ৰৰ বাবে পাত্ৰী বিচাৰি তগৰৰ ওচৰ চাপিছেহি। তগৰৰ চৰিত্ৰত আছে দেউতাকৰ পৰম্পৰা আৰু সংস্কাৰৰ প্ৰতি অগাধ সন্মান তথা সামাজিক ৰক্ষণাশীলতাৰ প্ৰতি ভয়। ইয়াৰ বাবে জয়ৰামৰ প্ৰস্তাৱ একেবাৰেই নাকচ কৰি তাই কৈছে — "আও মই নোৱাৰোঁ পাই। বাপজনমত নকৰা কাম। পিতায়ে শুনিলে চোঁচোৰাই নি নামদাঙৰ হাবিত মেলি দি আহিবগৈ।" কিন্তু জয়ৰামৰ প্ৰতি থকা যৌৱনসুলভ আকৰ্ষণৰ বাবে তগৰে শেষত সীতাৰ বচন ল'বলৈ ইচ্ছা কৰিছে, কিন্তু দৃশ্যটোৰ শেষৰফালে যেতিয়া বায়নক ইয়াৰ বিষয়ে কাণ চুৱাইছে, তেতিয়া বায়ন জাঙুৰ খাই উঠিছে আৰু থিয়েটাৰ পাতিব খোজা দলটোৰ বিৰুদ্ধে থিয় দি কৈছে— "সোণালীপাম গাঁৱত থিয়েট্ৰৰ সোমাব নালাগে। মোৰ জীৱন্ত কালত এই অপকৰ্ম হ'বলৈ মই দিব নোৱাৰো।" প্ৰথম দৃশ্যত বায়নৰ মুখেৰে নিৰ্গত স' ঘাতৰ আৰম্ভণিসূচক এই চিহ্নই দ্বিতীয় দৃশ্যত পূৰ্ণৰূপ লাভ কৰিছে।

পৰ্যায়ক্ৰমে যেতিয়া থিয়েটাৰ পতা-নপতাক লৈ দুটা দলৰ মাজত বিবাদ সৃষ্টি হ'ল, তেতিয়া সেই বিবাদ ডেকা আৰু বৃদ্ধৰ মাজত সীমাবদ্ধ নাথাকি আধুনিকতামুখী সমাজ আৰু পৰম্পৰাৰ প্ৰতি ৰক্ষণশীল সমাজলৈ সম্প্ৰসাৰিত হ'ল। ৰক্ষণশীল সমাজৰ একমাত্ৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে বায়নে শেষ দৃশ্যত নিজৰ মনোবেদনা প্ৰকাশ কৰিছে আৰু সমাজৰ এই পৰিৱৰ্তনত ম্ৰিয়মান হৈ পৰিছে। এটা সময়ত তেৱোঁ বুজি পাইছে যে বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডৰ নিয়মমাফিক পৰিৱৰ্তনক কোনেও বাধা দি ৰাখিব নোৱাৰে। পৰিৱৰ্তন কাম্য, কিন্তু সেই পৰিৱৰ্তনে যাতে আমাৰ নিজস্বতাক বিলুপ্ত নকৰে তাৰ প্ৰতি সাৱধান হোৱা উচিত। বিষয়বস্তুৰ এই অভিনৱত্বই 'বায়নৰ খোল' নাটকৰ জনপ্ৰিয়তাৰ কাৰণ। ভাওনা আৰু থিয়েটাৰ, দুটা বিপৰীতমুখী বিষয়ক ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজেৰে আগুৱাই নি পৰিশেষত দুয়োটাৰ সাৰ্থক মিলন ঘটোৱাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে।

সোণালীপাম এখন আদৰ্শ অসমীয়া গাঁও। মহাপুৰুষজনাৰদ্বাৰা প্ৰচাৰিত সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ ৰীতি-নীতি, আদৰ্শক গাঁওবাসীয়ে আন্তৰিকতা আৰু ভক্তি সহকাৰে গ্ৰহণ কৰি আহিছে। গায়ন-বায়ন সেই আদৰ্শৰ ধ্বজাবাহী। বায়নৰ শৈল্পিক গুণাৱলীয়েই সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ প্ৰতিনিধিস্বৰূপ দিশ। বায়নক অৱমাননা কৰা মানেই মহাপুৰুষজনাক অৱমাননা কৰা আৰু সেইবাবে এখন গাঁৱত বায়নৰ স্থিতি সম্পৰ্কে নৱ প্ৰজন্মক সকীয়াই দি গায়নে কৈছে— "তহঁতে বায়নক চিনি পাৱনে? বায়নৰ খোল বুজনে? বায়নৰ কিবা এটা হ'ব লাগিলে তেতিয়াহে বুজিবি বায়ন কি বস্তু। বায়নৰ অবিহনে এই গাঁও আৰু সেউজীয়া সোণালীপাম হৈ নাথাকে। ভেটিত

তিতালাও গজিব। শিয়াল শগুণৰ বাকৰি হ'ব।" ডেকাইঁতে গায়নৰ এই উক্তিৰ মৰ্মাৰ্থ বুজি পাইছে বাবেই বায়নৰ বিৰুদ্ধে পোনপটীয়া বিদ্ৰোহ নকৰি বৰং বায়নক সৈমান কৰোৱাৰ চেষ্টা কৰিছে। মাষ্টৰ, গায়নৰ লেখীয়া বৃদ্ধসকল সৈমান হোৱাৰ পাছতো যেতিয়া বায়নে নিজৰ স্থিতিত অটল হৈ ৰৈছে তেতিয়া অৱশেষত ডেকাইঁতে বায়নৰ ওচৰত নতশিৰ হৈ কৈছে— "আমি আৰু গাঁৱত থিয়েটাৰ নাপাতো, দেদাই"।

বায়নে মনৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বক খোল, শ্লোক, নৃত্য আদিৰে নাটকৰ শেষৰ ফালে প্ৰকাশ কৰি একপ্ৰকাৰ বলিয়াৰ দৰে হৈ পৰিছে। দৰাচলতে মহাপুৰুষজনাৰ তিথিত ভাওনা এখন পাতিব নোৱাৰাৰ দুখে তেওঁক দংশিছে, যাৰ বাবে মাটিত এটা সময়ত অচেতন হৈ পৰা বায়নে চেতনা ঘূৰাই পাই কৈছে — "মই অধৰমীয়ে তিথিত ভাওনা এখন পাতিব নোৱাৰিলো।" বায়নে ডেকাচামৰপৰা যথেষ্ট আশা কৰিছিল আৰু সেই আশাত চেঁচাপানী পৰাত তেওঁৰ যি মানসিক স্থিতি তাক সামগ্ৰিকভাৱে নাটকখনৰ শেষ-দৃশ্যটোৱে প্ৰতিফলিত কৰিছে। কিন্তু ল'ৰাইঁতে বায়নৰ ওচৰত মূৰ দোৱাই নিজৰ ভুল স্বীকাৰ কৰাৰ মুহূৰ্তত তেওঁ বুজি পাইছে যে পৰম্পৰা সঁচাকৈয়ে গতিশীল। তাৰ লগত খোজ মিলাই চলিব পৰাটোহে জীৱন। বায়নৰ দৰে মানুহৰ এই বিশ্বাসেই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বিৱৰ্তনমুখী যাত্ৰাৰ সংকেত বহন কৰিছে।

নাট্যকাৰৰ সৃষ্টিশীলতা আৰু অনবদ্য মননশীলতাৰ নিদৰ্শনস্বৰূপে আমি তৃতীয় দৃশ্যৰ এটা বিষয়লৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। তৃতীয় দৃশ্যলৈ মাষ্টৰৰ বাহিৰে আন সকলো বয়োজ্যেষ্ঠই থিয়েটাৰ পতাৰ সিদ্ধান্তৰ বিৰুদ্ধে নাৰাজ। মাষ্টৰে যেতিয়া গায়নক জয়ৰামহতঁৰ সন্মুখত বুজোৱাৰ চেষ্টা কৰিছে, তেতিয়া একেকোবেই গায়নে জয়ৰামলৈ আঙুলিয়াই কৈছে—"ইয়াক মাষ্টৰ হোকাই-পানীয়ে এঘৰীয়া কৰিব লাগে।" কিন্তু সেই গায়নেই একেটা দৃশ্যৰ শেষৰ ফালে কৈছে— "মই পুৰণিকলীয়া মানুহ হ'লেও এটা কথা বুজিছো— সময় সলনি হৈছে, দা-দস্তুৰ সলনি হৈছে। কিন্তু সেইবুলি হনুমন্ত জাঁপেৰে সাগৰ পাৰ হোৱাৰ কথা নাহে। নিজৰ ৰীতি-নীতি, দা-দস্তুৰ সোপাকে জলাঞ্জলি দিলে, আমি ভুচুং পছু হ'ব লাগিব। অ' কৰবাত এৰিবও লাগিব, কৰবাত ধৰিবও লাগিব.............।" গায়নৰ এই মন্তব্যৰদ্বাৰাই নাট্যকাৰৰ সুচিন্তিত দৰ্শন প্ৰকাশিত হৈছে। নাট্যকাৰে জাতীয় ঐতিহ্যৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ মানসিকতাৰে ভাওনা শিল্পক পুনৰুজ্জীৱিত কৰাৰ প্ৰয়াস নাটকখনত কৰিছে। কাৰণ কোনো দেশৰ জাতীয় সংস্কৃতি, পৰম্পৰা আৰু ঐতিহ্যৰ স্বীকৃতি অবিহনে জাতি এটাৰ অস্তিত্ব ৰক্ষা অসম্ভৱ হৈ পৰে। ধৰ্ম আৰু সংস্কৃতিৰ মাজত যি নেৰানেপেৰা সম্পৰ্ক, সেই সম্পৰ্ক গায়ন-বায়নৰ দৰে মানুহৰদ্বাৰা সমাজত জীয়াই

ৰখাৰ প্ৰচেষ্টা নাট্যকাৰে কৰিছে। গায়নৰ উল্লিখিত মন্তব্যই প্ৰমাণ কৰিছে যে গুৰুজনাৰ তিথিত ভাওনা প্ৰথম কথা হ'লেও থিয়েটাৰকো একে কোবেই নাকচ কৰিব নোৱাৰি; কিয়নো সিও যুগসাপেক্ষ। পৰম্পৰাগত বিশ্বাস আৰু প্ৰমূল্যবোধত আস্থা ৰাখি তাক নতুনকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰাই নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য আৰু এই উদ্দেশ্যক প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ বহু পৰিমাণে শংকৰদেৱৰ আদৰ্শৰ অনুগামী হৈ পৰিছে। জাতি, ধৰ্ম, বৰ্ণ নিৰ্বিশেষে সোণালীপাম গাঁৱৰ যি ঐক্য আৰু সংহতি সেয়া শংকৰী দৰ্শনৰেই ফল। গাঠলুৰ দৰে জনজাতীয় লোক, বৰকত গাঁওবুঢ়াৰ দৰে ইছলামধৰ্মী লোকৰ ৰাইজমেলত উপস্থিতিয়ে শংকৰদেৱকালীন নগাৰ নৰোত্তম আৰু মুছলমান দৰ্জী চান্দসাইলৈ আমাক মনত পেলাই দিয়ে। এখন নাটকৰ জৰিয়তে শংকৰী দৰ্শন প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ এই প্ৰচেষ্টাৰ মাজতে নাট্যকাৰৰ অভিনৱত্ব লুকাই আছে।

শংকৰী দৰ্শন তথা অসমীয়া জাতীয় ঐতিহ্যৰ লগত পাশ্চাত্য সংস্কৃতিৰ বাহকস্বৰূপ থিয়েটাৰৰ সংযোগত আধুনিকতামুখী অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ এক সন্ধিক্ষণ বুলিব পাৰি আৰু বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে এই যি অভিনৱত্ব প্ৰদৰ্শন কৰিছে, সিয়ে নাট্যকাৰক এক সুদৃঢ় শৈল্পিক স্থিতি দান কৰিছে। অকল বিষয়বস্তুগত দিশতেই নহয়, আংগিকগত দিশ আৰু উপস্থাপন শৈলীতো নতুনত্ব অনাৰ প্ৰয়াস নাট্যকাৰে কৰিছে। আধুনিক নাট্যধাৰা আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ শৈলীৰে নিৰ্মিত হোৱা নাটকখন উপস্থাপন শৈলীৰ ফালৰপৰাও অনবদ্য সৃষ্টি। নাটকখনৰ আৰম্ভণিতে 'ৰামবিজয়' নাটৰ শ্লোক এটা সংযোগ কৰি নাট্যকাৰে অংকীয়া ভাওনাক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ যি প্ৰয়াস কৰিছে সিয়ে নাটকখনৰ উপস্থাপন শৈলীত নতুনত্ব প্ৰদান কৰিছে। শ্লোক শেষ হোৱাৰ পাছত সূত্ৰধাৰী নৃত্য আৰু সূত্ৰধাৰী নৃত্যৰ অন্তত বায়নৰ দ্ৰুতগতিত খোলবাদনে নাটখনিৰ বিষয়বস্তুৰ এক সামগ্ৰিক ইংগিত বহন কৰিছে। দৃশ্যটোৰ শেষত বায়নৰ মনৰ ভাবৰাশিক প্ৰতিফলিত কৰাৰ বাবে বায়নৰ মানস পটত 'ৰামবিজয়' নাটৰ ৰাম-লক্ষ্মণৰ নৃত্যক উপস্থাপন কৰোৱা হৈছে। ইয়াত বায়নৰ মানসিক পৰিতৃপ্তিয়েই অংকীয়া ভাওনাৰ আচল সুধা আৰু ইয়াক পাণ কৰাত বায়নৰ সমসাময়িক সমাজ অভ্যস্ত। বায়নৰ দিবাস্বপ্ন বা বায়নৰ লগত জড়িত সকলো ঘটনাৰ কাৰ্যকাৰণ সম্পৰ্ক নিৰ্ণীত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত খোল-তালৰ লয় আৰু পোহৰৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ মাজেৰে যি পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে সিয়ে নাটকখনক অভিনৱত্ব প্ৰদান কৰিছে। 'বায়নৰ খোল' নাটকৰ চতুৰ্থ দৃশ্যৰ মঞ্চৰ ম্লান আৰু উজ্জ্বল পোহৰৰ সৈতে সংগতি ৰাখি 'ৰামবিজয়' নাটৰ মাৰিছ আৰু সুবাহুৰ যুঁজৰ দৃশ্যৰদ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে। তাৎপৰ্যপূৰ্ণ দিশ এই যে মাৰিছ আৰু সুবাহুৰ যুঁজ মানে অপশক্তিৰ বিৰুদ্ধে ক্ৰান্তিকাৰী শক্তিৰ দ্ৰোহ। বায়নৰ দৃষ্টিত থিয়েটাৰ অপশক্তি

আৰু অংকীয়া ভাওনা ক্ৰান্তিকাৰী শক্তি। সোণালীপীম গাঁৱত এই দুই শক্তিৰ মাজত যি অঘোষিত যুদ্ধ হৈছে সিয়ে বায়নক বিভ্ৰান্ত কৰিছে আৰু বায়নৰ সেই বিভ্ৰান্তি মাৰিছ আৰু সুবাহুৰ দ্বন্দ্বৰ মাজেৰে অংকিত হৈছে। ষষ্ঠ দৃশ্যৰ আংগিকত বহুমাত্ৰাই অংকীয়া ভাওনা আৰু সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ উপাদান গোট খাইছে। বায়নৰ মনৰ ক্ষোভ, অশান্তি আৰু দ্বন্দ্ব খোলৰ বাজনাৰ লহৰত মূৰ্তমান হৈছে, সেইবাবে কেতিয়াবা সূত্ৰধাৰী ভঙ্গীৰে 'ৰামবিজয়' নাটৰ শ্লোকৰ লগত তীব্ৰভাৱে খোল সংগত কৰিছে। বায়নৰ মানসিক জগতখনৰ লগত দৰ্শকৰ পৰিচয় কৰোৱাৰ উদ্দেশ্যে ৰাম-পৰশুৰামৰ যুদ্ধক মঞ্চৰ ক্ষীণ পোহৰত উপস্থাপন কৰোৱা হৈছে। অংকীয়া ভাওনাৰ কিছু কিছু অংশৰ উপস্থাপন আৰু খোল তালৰ দ্ৰুত লয়ৰ মাজেৰে নাটকখনৰ আংগিকৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰাত নাট্যকাৰে সাফল্য অৰ্জন কৰিছে। সৰ্বশেষত গাঁও আৰু জনহিতাৰ্থে হৰিধ্বনি দিয়াৰ যি অসমীয়া সাংস্কৃতিক পৰম্পৰা তাকো পোহৰলৈ অনাত নাট্যকাৰে কাৰ্পণ্য কৰা নাই।

অংকীয়া ভাওনা আৰু সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ উপাদানেৰে নাটখনৰ উপস্থাপন শৈলী নিৰ্মিত হ'লেও আধুনিক নাট্যধাৰাৰ শৈলীকো স্বীকৃতি দিবলৈ নাট্যকাৰে পাহৰা নাই। পঞ্চম দৃশ্যত থিয়েটাৰত অভিনয় কৰাৰ সিদ্ধান্ত আৰু পিতাকৰ থিয়েটাৰৰ প্ৰতি থকা চৰম ঘৃণাৰ মাজৰ এক দোদুল্যমান পৰিস্থিতিত তগৰৰ মানসিক স্থিতিক চিত্ৰিত কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে পশ্চাৎ দৰ্শন পদ্ধতিৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। জয়ৰামে অভিনয়ৰ বাবে তগৰক প্ৰদান কৰা সাজ-পাৰবোৰ সামৰি বাকচত সুমুৱাই থৈ দিয়াৰ পাছত তাইক মঞ্চত অস্থিৰভাৱে অ'ত ত'ত থিয় হোৱা দেখা গৈছে। তাইৰ মনৰ এই অস্থিৰতাক প্ৰকট কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে ইতিপূৰ্বে তগৰ আৰু বায়নৰ মুখেৰে নিৰ্গত কিছুমান সংলাপৰ বাণীবদ্ধ ৰূপক পুনৰ মঞ্চত প্ৰয়োগ কৰিছে। নাটখনৰ বিষয়বস্তু উপস্থাপনৰ এই শৈলী নিতান্তই আধুনিক পাশ্চাত্য নাট্যধাৰাৰপৰা আহৰিত শৈলী।

বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰা যেনেদৰে স্থানীয় সাংস্কৃতিক মূল্যবোধক সন্মান জনাই পাশ্চাত্য সংস্কৃতিৰ লগত অসমৰ পৰম্পৰাগত সংস্কৃতিৰ এক সংহতি সাধনৰ প্ৰচেষ্টা নাটকখনত কৰা হৈছে তেনেদৰে উপস্থাপন শৈলীৰ ফালৰপৰাও পৰম্পৰাগত শৈলী আৰু আধুনিক শৈলীৰ এক পৰিপূৰ্ণ সংহতি নাটকখনত সাধিত হৈছে। নাট্যকাৰৰ অভিনৱত্বৰ এক প্ৰতিচ্ছবি সামগ্ৰিকভাৱে এই আটাইবোৰ দিশেই বহন কৰিছে। ৰক্ষণশীলতা সমাজৰ অগ্ৰগতিৰ পৰিপন্থী, তেনেদৰে পৰম্পৰাগত মূল্যবোধক সমাজৰ হিতাৰ্থে উপযোগী কৰি তোলাৰ ক্ষেত্ৰত সমূলি ৰক্ষণশীল নহৈ কিছু উদাৰ হোৱা প্ৰয়োজন; নহ'লে তথাকথিত গণ্ডীৰ মাজত সোমাই থকা সমাজখনৰ মাজত নতুন নতুন চিন্তাধাৰা আৰু পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰৱেশ

কঠিন হৈ পৰিব। এই সত্যক উন্মোচিত কৰাই নাট্যকাৰ যুগল দাসৰ মূল উদ্দেশ্য যেন লাগে। পৰিশেষত ক'ব পাৰি যে বৰ্ণনীয় বিষয় আৰু তাৰ ৰূপায়ণে 'বায়নৰ খোল' নাটকক এখন সাৰ্থক নাটকৰ মৰ্যাদা দিয়াই নহয়,- বৰং এটা নতুন শৈলী আৰু ভাবনাৰ নাটকৰ অগ্ৰদূত হিচাপেও নাটকখনক বিশিষ্ট স্থান দিছে। ❐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ৰাম গোস্বামী ঃ বিশ্ববিশ্ৰুত নাট্যকাৰ
- যুগল দাস ঃ বায়নৰ খোল
- প্ৰফুল্ল কুমাৰ নাথ ঃ নাটক ঃ প্ৰাচীন আৰু আধুনিক
- বিভা দত্ত নেওগ ঃ সাহিত্য সমীক্ষা
- দয়ানন্দ পাঠক ঃ অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ
- ৰমেশ পাঠক ঃ নাটক আৰু নাটক
- বীৰেণ বৰকটকী ঃ সাহিত্যৰ পটভূমি
- মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য উপক্ৰমণিকা
- সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ
- হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি
- শৈলেন ভৰালী ঃ নাট্যকলা ঃ দেশী আৰু বিদেশী
- বসন্ত শইকীয়া ঃ আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাস
- সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য

‘বায়নৰ খোল’ নাটকত পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিৰ লগত থলুৱা নাট্যৰীতিৰ সমন্বয়

জয়দ্বীপ মজুমদাৰ

. নাটকৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়াৰ ইতিহাস অন্যান্য উত্তৰ ভাৰতীয় ভাষাবোৰৰ তুলনাত গৌৰৱোজ্জ্বল। খ্ৰীষ্টিয় পঞ্চদশ শতিকাৰ শেষৰপৰাই পূৰ্ণাঙ্গ অসমীয়া নাটৰ এটি ধাৰাবাহিক ইতিহাস পোৱা যায়। যিটো সময়ত ইউৰোপত মৰেলিটি নাটক, মিৰাকল নাটক, ইন্টাৰলিউড আৰু প্ৰহসন জাতীয় নাটকৰ জয়যাত্ৰা অব্যাহত আছিল তেনে কালছোৱাতে কামৰূপ নামৰ এই ভূখণ্ডত অসমীয়া জাতীয় নায়ক মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে এক শ্ৰেণীৰ উচ্চ মৰ্যাদাসম্পন্ন নাট্যকলাৰ জন্ম দিয়ে। অৱশ্যে স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে গুৰুজনাৰ নাট্য সৃষ্টিৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল ধৰ্মীয় মতাদৰ্শ প্ৰচাৰ। ভাগৱতৰ ‘কৃষ্ণস্তু ভগৱান স্বয়ম্’ আদৰ্শৰ ওপৰত আধাৰিত বৈষ্ণৱ ধৰ্মীয় আদৰ্শ দৰ্শনীয় ৰূপত নিৰক্ষৰ জনসাধাৰণৰ আগত দাঙি ধৰাটোৱে তেওঁৰ একমাত্ৰ কাম্য আছিল বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। গতিকে স্বাভাৱিকতে গুৰুজনাৰ নাটকবোৰত মৰেলিটি নাটক বা মিৰাকল নাটকৰ দৰে ধৰ্ম আৰু আধ্যাত্মিকতাৰ ভাব প্ৰকট। কিন্তু আধ্যাত্মিকতাৰ প্ৰকোপত নাটসমূহৰ শিল্পসৌন্দৰ্য ম্লান পৰি ৰোৱা নাছিল। গুৰুজনাই আধ্যাত্মিক চেতনাৰ লগত শিল্পচেতনাক নিবিড়ভাৱে একাত্ম কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল, যাৰ ফলত প্ৰচাৰধৰ্মী হ'লেও অংকীয়া নাটবোৰৰ নান্দনিক সৌন্দৰ্য অক্ষুণ্ণ আছিল।

সি যি কি নহওক পঞ্চদশ শতিকাতে জাতিটোৱে এক উন্নত মানৰ স্বকীয় নাট্য পৰম্পৰাৰ অধিকাৰী হৈছিল যদিও উত্তৰাধীকাৰীসকলে সেই পৰম্পৰাক অব্যাহত ৰাখিবলৈ সক্ষম নহ'ল বা যত্ন নকৰিলে। বিশেষকৈ ব্ৰিটিছ্‌ৰ আগমনৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাত পাশ্চাত্যৰ ইংৰাজী শিক্ষাৰে শিক্ষিত ডেকাচামে ইংৰাজী সাহিত্য-কলাৰ প্ৰতিহে অধিক অনুৰাগী হৈ পৰিল। ফলস্বৰূপে পাশ্চাত্য ৰীতি আৰু আদৰ্শ বুকু ফিন্দাই অসমীয়া সাহিত্য জগতলৈ সোমাই আহিল আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকৰ ফালে ‘জোনাকী'ৰ পৃষ্ঠপোষকতাত অসমীয়া সাহিত্যৰ চোতালত বৰপীৰা পাৰি বহিল। সময়ৰ লগে লগে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ পাশ্চাত্যৰ ন ন কলা-কৌশলৰ আগমন ঘটিল। এলিজাবেথিয়ান যুগ (১৫৭৯-১৬০২) ৰ প্ৰসিদ্ধ নাট্যকাৰ ছেক্সপিয়েৰৰ নাটকীয় কলা-কৌশলসমূহ অসমীয়া

সাহিত্যলৈ আদৰি আনে গুণাভিৰাম বৰুৱাই তেওঁৰ 'ৰাম নৱমী' (১৮৫৭) নাটকৰ জৰিয়তে। অৱশ্যে বৰুৱাই 'ৰাম নৱমী'ত ছেক্সপিয়েৰৰ নাট্যশৈলীৰ লগত সংস্কৃত নাটক আৰু অংকীয়া নাটৰ ৰীতিৰ এক সমন্বয় সাধনৰ প্ৰচেষ্টা কৰিছিল। কিন্তু তেওঁৰ পাছৰচাম নাট্যকাৰে আমাৰ ঐশ্বৰ্যমণ্ডিত পৰম্পৰাৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ পিঠি দিলে বুলিয়ে ক'ব পাৰি। এই সকল নাট্যকাৰে ছেক্সপিয়েৰৰদ্বাৰা ব্যাপকভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। অসমীয়া নাটকসমূহৰো আধুনিক মঞ্চৰ উপযোগী কৰি কাহিনীভাগক পাঁচটা অংক আৰু প্ৰতিটো অংককে কেবাটাও দৃশ্যত ভাগ কৰা হ'ল, প্ৰধান কাহিনীৰ সমান্তৰালকৈ এক বা তাতোধিক উপকাহিনী উপস্থাপন কৰা হ'ল, গহীন আৰু কৰুণ দৃশ্যৰ অন্তত লঘু দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হ'ল, চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থা প্ৰকাশৰ বাবে স্বগতোক্তি আৰু কাষৰীয়া উক্তিৰ সংযোজন কৰা হ'ল।

পৰৱৰ্তী কালত অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে শেক্সপিয়েৰৰ উপৰিও ইবচেনীয়, ব্ৰেখটীয়, এবচাৰ্ড আদি বিভিন্ন পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিক সাদৰেৰে আঁকোৱালি ল'লে। কিন্তু অতি দুৰ্ভাগ্যজনকভাৱে পাহৰি থাকিল ঘৰুৱা সম্পদখিনিৰ কথা। নিজৰ পৰম্পৰা, সংস্কৃতি অবিহনে কোনো জাতিৰে অস্তিত্ব বৰ্তি থাকিব নোৱাৰে। সেইদৰে আধুনিকতাও যিমানে আড়ম্বৰপূৰ্ণ নহওক কিয় ঐতিহ্যৰ ভেটিত স্থাপিত নহ'লে তেনে আধুনিকতা ছিন্নমূল হৈ পৰে। অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰত আজি যি নব্য নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আব্যাহত আছে সেয়া এক শুভ লক্ষণেই বুলিব পাৰি। কিন্তু নতুনক আঁকোৱালি ল'বলৈ যাওতে আমি আমাৰ নিজস্ব পৰম্পৰাখিনি বিসৰ্জন দিব গ'লে ভেটিহে খহিব। 'বায়নৰ খোল' নাটকখনৰ পাতনিত লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীয়ে এই কথাখিনিকে সুন্দৰভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ কৈছে— "......... যি নিজৰ সংস্কৃতিৰ চৰ্চা কৰি সংস্কৃতিৰ সম্ভাৰ আগবঢ়ায় — তেওঁ খেতিয়ক শিল্পী। যি লোকৰ সংস্কৃতিৰ চৰ্চা কৰি তেনে সম্ভাৰ আগবঢ়ায়— তেওঁ আধীয়াৰ শিল্পী।" এনে চিন্তাধাৰাৰ বশৱৰ্তী হৈয়েই হয়তো বিংশ শতিকাৰ শেষ দশকমানৰপৰা এচাম অসমীয়া নাট্যকাৰে আমাৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্য তথা পৰম্পৰাৰ প্ৰতি বিশেষ সজাগতা প্ৰকাশ কৰা দেখা গৈছে। এইচাম নাট্যকাৰে অংকীয়া নাটৰ লগতে বিভিন্ন লোক-পৰিৱেশ্য কলা, যেনে- পুতলা নাচ, ওজাপালি, ঢুলীয়া ভাওনা, দেওধানী নৃত্য, খুলীয়া ভাওনা, কুশান গান, ভাৰি গান, আপী ওজা, মহোহো নৃত্য, থিয় নাম আদিৰ নানান উপাদানৰ লগত আধুনিক নাট্যৰীতিৰ সংযোজন ঘটাই এক অপূৰ্ব নাট্যধাৰাৰ সূচনা কৰিছে। অৱশ্যে এনে প্ৰচেষ্টা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱে স্বাধীনতাৰে বহু পূৰ্বেই 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকত পোনতে কৰিছিল বুলি ক'ব পাৰি। আগৰৱালাই ঐতিহ্য সচেতন দৃষ্টিভংগীৰে নাটকখনত লোককলাৰ কিছু উপকৰণ সংযোগ কৰি তাৰ মাজতে আধুনিকতা প্ৰদানৰ চেষ্টা কৰিছিল। নাট্যকাৰ

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকায়ো ১৯৪৯ চনত প্ৰকাশিত 'ৰুক্মিনী হৰণ' নামৰ নাটকখনত পাশ্চাত্য কলা-কৌশলৰ সৈতে অংকীয়া নাটৰ শৈলীৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাইছিল। কিন্তু তেতিয়াও এই ৰীতিটোৱে বিশেষ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাছিল। সত্তৰ-আশীৰ দশকমানৰপৰাহে একাংশ নাট্যকাৰে অংকীয়া নাটকে ধৰি বিভিন্ন লোক-নাট্যানুষ্ঠানৰ সমল সংগ্ৰহ কৰি তাৰে সৈতে পাশ্চাত্য নাট্য-কৌশলৰ সমন্বয় সাধনত অধিক গুৰুত্ব দিবলৈ ধৰিলে। তেনে কেতবোৰ নাটকৰ ভিতৰত ফণী তালুকদাৰৰ 'মোৰে মলুৱা' (বৰপেটাৰ নাওখেল), কুৰুৱাই পাৰে ৰাও (লোকগীত, নাওখেল), অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ 'এজন ৰজা আছিল' (ভাওনাৰ আঙ্গিক), যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' (অংকীয়া নাট ভাওনা), সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ মহাৰাজা (ওজাপালিৰ আঙ্গিক), আলি হাইদৰৰ 'ধুমুহা পখীৰ নীড়' (ভাওনাৰ আঙ্গিক), যুগসন্ধিৰ কাব্য (ওজাপালিৰ আঙ্গিক), নিলাজ মানুহৰ দেশত (ভাওনাৰ আঙ্গিক), মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'শৰাগুৰীৰ চাপৰি' (জিকিৰ গীত), মুনিন ভূঞাৰ 'হাতী আৰু ফান্দী (হাতী মাউতৰ গীত), কৰুণা ডেকাৰ 'চং' (কামৰূপীয়া ঢুলীয়া), নিৰ্মম পৰ্ব (নাগাৰা নাম), 'লুইত কন্যা' (ওজাপালি),. 'শুনা শুনা সভাসদ' (থিয় নাম), গুণাকৰ দেৱ গোস্বামীৰ 'জেৰেঙা' (অংকীয়া নাট), ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ 'নাঙল মাটি আৰু মানুহ' (দৰঙৰ খুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ আঙ্গিক), কমলা কুঁৱৰীৰ সাধু (দৰঙৰ নাগাৰা নাম), ইত্যাদিৰ নাম বিশেষভাৱে লব লাগিব।

১৯৮২ চনত প্ৰকাশিত শ্ৰীযুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' নাটকখন এইক্ষেত্ৰত অন্যতম। শ্ৰীদাস আমাৰ পৰম্পৰাগত কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি বিশেষ সচেতন বুলি তেওঁৰ নাট্যকৰ্মৰপৰাই বুজিব পাৰি। প্ৰাচীন ঐতিহ্যখিনি যাতে নৱ প্ৰজন্মৰ মাজৰপৰা হেৰাই নাযায় তেনে উদ্দেশ্য আগত তেওঁ 'বায়নৰ খোল' নাটকখন ৰচনা কৰিছে। বিষয়বস্তু উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত অংকীয়া ভাওনাৰ পদ্ধতিৰ সৈতে আধুনিক নাট্যৰীতিৰ এনে সুন্দৰ সমন্বয় ঘটাইছে যে সিয়ে নাটকখনৰ আকৰ্ষণীয়তা বহুপৰিমাণে বৃদ্ধি কৰিছে। এনেদৰে ঐতিহ্যৰ ভেটিত আধুনিকতাৰ ভঁৰাল ঘৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ লোৱা যুগল দাসে নাটকখন ৰচনা কৰাৰ প্ৰসংগত লাভ কৰা প্ৰেৰণাৰ বিষয়ে এইদৰে কৈছে; "দেশৰ পৰম্পৰাগত কলা সংস্কৃতিয়েই একোখন দেশৰ পৰিচয় পত্ৰ। পৰম্পৰা গোৰামি নহয়। পৰম্পৰা ধাপে ধাপে ওপৰলৈ উঠা সংস্কৃতিৰ জয়দ'ল। পৰম্পৰা স্থিতিশীল নহয়, — ই বোঁৱতি সুঁতি। ই সময়ৰ ধাৰ কাটি আগুৱাই যায়। সংস্কৃতিৰ জয়দ'লৰ ঘাই ভেটি ঘনেপতি সলনি নহয়। সংস্কৃতিৰ জয়দ'লৰ বৰ ভেটি বালিৰ ভেটি নহয়। ই লোক-সংস্কৃতিৰ কাকঁৰেৰে সজা গজগজীয়া ভেটি।"

আনফালে "ধৰ্মীয় ভাবৰ জীপত সংস্কৃতি লহপহকৈ বাঢ়ে। ধৰ্মৰ বান্ধ

সোলোক ঢোলোক হ'লে সংস্কৃতি বিজতৰীয়া হ'বলৈ চেলু পায়। তেনে সুযোগ মিলিলে, বিজতৰীয়া সংস্কৃতিয়ে ৰঘুমলাৰ দৰে ঘাই গছজোপা ছাটি পেলায়, অৱক্ষয়ৰ পাতনি মেলে। এনেবোৰ তল ওপৰ কৰা চিন্তা ভাবনাই বায়নৰ খোলৰ জন্ম কাৰণ।" উল্লেখযোগ্য যে প্ৰাচীন ঐতিহ্যক আধুনিকতাৰ সৈতে সংযোগ কৰিবলৈ হ'লে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে পৰম্পৰাগত ধ্যান-ধাৰণাৰ কিছু সংস্কাৰপৰ্যন্ত কৰিবলগীয়া হ'ব পাৰে বুলি নাট্যকাৰ যুগল দাসে এইখিনি কথাকে নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ বায়নৰ মুখেৰে প্ৰকাশ কৰিছে— "ভাওনা আমাৰ বাপতি সাহোন। গুৰুজনাই দি থৈ যোৱা সম্পদ। ইয়াত পৰম্পৰা আছে— মাটিৰ গোন্ধ আছে। লাগিলে ধূলি মাকতি গুচোৱাই ধুই পখালি ল'বি।" দৰাচলতে পুৰণিক গ্ৰহণ কৰোঁতে নতুন যুগৰ উপযোগীকৈ সজাই-পৰাই ল'ব পৰাটোহে আধুনিক চিন্তাৰ পৰিচায়ক। পুৰণিক নতুনৰ সাঁচত ঢালিবলৈ প্ৰয়োজন হয় গভীৰ অধ্যয়নলব্ধ জ্ঞানৰ, নিৰপেক্ষ দৃষ্টিভংগীৰ আৰু বিজ্ঞানসম্মত বস্তুনিষ্ঠ বিচাৰ ক্ষমতাৰ। নাট্যকাৰ যুগল দাস যেন এই আটাইকেইটা গুণৰে অধিকাৰী। সেয়েহে তেওঁ অতি নিপুণতাৰে আধুনিক অসমীয়া সামাজিক নাটক এখনৰ বুকুত পুৰণি অংকীয়া নাট ভাওনাৰ শৈলী উপস্থাপন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ছয়টা দৃশ্যত বিভক্ত বায়নৰ খোল নাটকৰ মূল কাহিনীৰ লগে লগে গুৰুজনাৰ ৰামবিজয় নাটৰ কেইটিমান দৃশ্যও ঠায়ে ঠায়ে উপস্থাপন কৰা হৈছে। অৱশ্যে সেইসমূহ দৃশ্যৰ অৱতাৰণা সংগতিবিহীন নহয়। মূল নাটকখনৰ চৰিত্ৰবিশেষৰ দ্বন্দ্ব, সংঘাত আদিৰ আভাস ভাওনাৰ দৃশ্য অৱতাৰণাৰে দৰ্শকক অধিক মনোগ্ৰাহীকৈ দিবলৈ সক্ষম হৈছে। এই বিষয়ে যথাস্থানত আলোচনা কৰা হ'ব। যি কি নহওক নাটকখনৰ সমূহ চৰিত্ৰক দুটা শিবিৰত ভাগ কৰা হৈছে। বায়ন, গায়ন, মেধী, তগৰ, জয়ৰাম, মাষ্টৰ, গাঠলু আদি হৈছে মূল নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ। তেনেদৰে ভাওনা অংশৰ চৰিত্ৰসমূহ হৈছে ৰাম, লক্ষ্মণ, পৰশুৰাম, মাৰিছ, সুবাহু, সীতা আদি। এই দুই ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ সমাৱেশত বায়নৰ খোল নাটকখনে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিছে। নাটকখনত পৰিবেশিত সংঘাত হৈছে দুটি প্ৰজন্মৰ সংঘাত। সেই সংঘাত পৰম্পৰাগত ধ্যান-ধাৰণৰ লগত আধুনিকতাবাদী ধ্যান-ধাৰণাৰ সংঘাত। মূল নাটকৰ এই সংঘাতকে ৰামবিজয় নাটকৰ কিছু দৃশ্য অৱতাৰণাৰে অধিক প্ৰকট কৰি তুলিছে।

গুৰুজনাৰদ্বাৰা সৃষ্ট অংকীয়া নাট অভিনয়ৰ পূৰ্বে বিঘ্নিনাশৰ বাবে শাৰ্দুল বিক্ৰীড়িত ছন্দৰ এটি নান্দী উপস্থাপন কৰা হয়। এই বৈশিষ্ট্য সংস্কৃত নাটকতো ৰক্ষিত হৈছিল। পৰম্পৰাৰ প্ৰতি সচেতন নাট্যকাৰ যুগল দাসেও 'বায়নৰ খোল' নাটকৰ প্ৰাৰম্ভণিতে এটি নান্দী শ্লোক সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। অৱশ্যে এই শ্লোকটো 'ৰামবিজয়' নাটৰপৰাহে অনা হৈছে। এইখিনিতে মন কৰিবলগীয়া যে অংকীয়া

নাটৰ আৰ্হিত নান্দীৰে নাটকৰ শুভাৰম্ভ কৰিছে যদিও তাৰ ঠিক আগতে পাশ্চাত্যৰ নাটকৰ দৰে স্থান আৰু কালৰ নিৰ্দেশ দিবলৈও পাহৰা নাই। বায়নৰ মুখেৰে নান্দী শ্লোক উপস্থাপন কৰাৰ পিছতে পুনৰ আধুনিক নাট্য-কৌশলৰ চমক পৰিলক্ষিত হয়। শ্লোক শেষ হোৱাৰ লগে লগে মঞ্চত এন্ধাৰ নামে আৰু বায়নৰ মুখত পোহৰ কেন্দ্ৰীভূত হয়। তেনে অৱস্থাতে বায়নৰ দিবাস্বপ্নৰ যোগেদি মঞ্চৰ একাষত সূত্ৰধাৰী নৃত্য অৱতাৰণা কৰা হয়। নৃত্যৰ লগে লগে আৰ্কেষ্ট্ৰাৰপৰা খোলৰ মাত ভাহি আহে। এনেদৰে নাট্যকাৰে আধুনিক নাটক এখনৰ বুকুত বিভিন্ন কৌশলেৰে অংকীয়া নাটৰ আঙ্গিকসমূহ এপদ এপদকৈ উপস্থাপন কৰিছে।

প্ৰথম দৃশ্যৰ সামৰণিৰ ফালে মঞ্চত পুনৰ ভাওনাৰ দৃশ্য অৱতাৰণা কৰা হয়। গুৰুজনাৰ তিথিত থিয়েটাৰ পতাক কেন্দ্ৰ কৰি বুঢ়া আৰু ডেকাচামৰ মাজত এক তীব্ৰ সংঘাত আহি পৰে। ঐতিহ্যৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ অনীহা প্ৰদৰ্শন কৰি থিয়েটাৰ পাতিবলৈ লোৱা ডেকাহঁতৰ সিদ্ধান্তত বায়ন, গায়ন প্ৰমুখ্যে বুঢ়াসকল গৰজি উঠিল। প্ৰাচীন পৰম্পৰা আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰতি পৰম শ্ৰদ্ধাশীল বায়নে দৃঢ়কণ্ঠে ঘোষণা কৰিলে— "মই থিয়ট্ৰৰ পাতিব নিদিম, — মই ভাওনা পাতিম, মোৰ সাতামপুৰুষীয়া ভাওনা।" বায়নৰ উক্ত উক্তিৰ পিছতে মঞ্চৰ পোহৰ ম্লান হৈ কেন্দ্ৰীভূত হয় বায়নৰ মুখত। মঞ্চৰ একাষত উপস্থাপন কৰা হয় ৰামবিজয় নাটৰ ৰাম-লক্ষ্মণৰ নৃত্য। ৰাম-লক্ষ্মণৰ নৃত্যৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে বায়নৰ মানসিক স্থিতিৰ এক আভাস দিছে। দিবাস্বপ্নত ৰাম-লক্ষ্মণৰ নৃত্য কল্পনা কৰি পৰিতৃপ্ত হোৱা বায়নৰ প্ৰতিটো উশাহতে যেন নিহিত হৈ আছে পৰম্পৰা আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰতি গভীৰ শ্ৰদ্ধা। তেনেদৰে পঞ্চম দৃশ্যৰ অন্তত আকৌ ৰাম-লক্ষ্মণৰ লগত মাৰিছ-সুবাহুৰ যুঁজৰ দৃশ্য অৱতাৰণা কৰিছে। যুদ্ধৰ লগে লগে নেপথ্যত খোল বাজি থাকে। ইয়াতো ৰাম-লক্ষ্মণৰ সৈতে মাৰিছ-সুৰাহুৰ যুঁজৰ অৱতাৰণাই বিশেষ তাৎপৰ্য বহন কৰিছে। ৰাম-লক্ষ্মণৰ সৈতে মাৰিছ-সুবাহুৰ যুঁজ মানে সংস্কৃতিৰ সৈতে দুষ্কৃতিৰ যুঁজ। পৰম্পৰাবাদী বায়নৰ দৃষ্টিত থিয়েটাৰ এক বিজতৰীয়া সংস্কৃতি আৰু তেওঁ কোনো প্ৰকাৰে সোণালীপাম গাঁৱত থিয়েটাৰ সোমাব নিদিয়ে। এই লৈ বায়নৰ মনত অহৰহ যি যুদ্ধ চলি আছিল তাকে ৰাম বিজয় নাটক যুদ্ধৰ দৃশ্যৰে অধিক প্ৰকট কৰি তুলিছে। পাশ্চাত্য নাটক বিশেষকৈ ছেক্সপিয়েৰীয় নাটকত চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ স্বগতোক্তিৰ প্ৰয়োগত গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল। কিন্তু নাট্যকাৰ যুগল দাসে চৰিত্ৰৰ মানসিক স্থিতিৰ সম্ভেদ দিবৰ বাবে অৱলম্বন কৰা কৌশল প্ৰশংসনীয়।

'বায়নৰ খোল' নাটকৰ অন্তিম দৃশ্যত অংকীয়া নাটৰ ভালেখিনি উপাদানৰ সমাহাৰ ঘটা দেখা যায়। গুৰুজনাৰ 'ৰামবিজয়' নাটৰ প্ৰৰোচনাৰ লগতে এটি

সংলাপো তুলি দিয়া হৈছে। কিন্তু তাতোকৈও উল্লেখযোগ্য কথা এই যে নাটকখনৰ যৱনিকাৰ ঠিক আগমুহূৰ্তত বায়ন, গায়ন প্ৰমুখ্যে মূল নাটকৰ প্ৰায় আটাইবোৰ চৰিত্ৰই বৈষ্ণৱ আদৰ্শৰে ভাগৱতৰ আগত আঠু লয় আৰু মেধীয়ে সকলোৰে মঙ্গল কামনা কৰি 'উৎসৱ কৰিয়ে হৰি বোলা, ৰাম বোলা' বুলি ভগৱন্তৰ ওচৰত প্ৰাৰ্থনা জনায়। আধুনিক অসমীয়া নাটক এখনৰ বাবে এনেধৰণৰ সামৰণি ব্যতিক্ৰমধৰ্মী। আমাৰ অংকীয়া নাট আৰু সংস্কৃত নাটকসমূহত এই ৰীতি প্ৰচলিত আছিল। অংকীয়া নাটৰ মুক্তিমঙ্গল ভটিমা আৰু সংস্কৃত নাটকৰ ভৰতবাক্যৰ লেখিয়াকৈ 'বায়নৰ খোল' নাটকতো নাট্যকাৰে মঙ্গলজ্ঞাপক বচন মাতিছে। অৱশ্যে উভয়বিধ পুৰণি নাটকতে দৰ্শকৰ মঙ্গলাৰ্থে ভগবানৰ আগত স্তুতি কৰাৰ বিপৰীতে আধুনিক নাটকখনত প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহৰ সুমতি হওক বুলিয়ে মেধীয়ে ভগৱান আগত একান্তভাৱে সেৱা জনাইছে। এনেদৰে অংকীয়া নাটৰ মুক্তিমংগল ভটিমাৰ আৰ্হিত বায়নৰ খোলত যিখিনি প্ৰাৰ্থনা সংযোগ কৰিছে তাৰ দ্বাৰা নাট্যৰস উপলব্ধিত কোনো বাধা আহি পৰা নাই। নাট্যকাৰে অতি নিপুণতাৰে ইয়াক কাহিনীৰ গতিৰ লগত মিলাই দিছে। অংকীয়া নাটৰ অন্যতম আঙ্গিক স্বৰূপ মুক্তিমংগল ভটিমাক নাট্যকাৰে প্ৰকাৰন্তৰে হ'লেও 'বায়নৰ খোলত' উপস্থাপন কৰিছে।

আধুনিক নাটকসমূহত কোনো দৃশ্য বা মুহূৰ্তক অধিক হৃদয়স্পৰ্শী কৰি তুলিবলৈ পোহৰ আৰু সংগীতৰ বিশেষ প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। গিটাৰ, মেন্দোলিন, ড্ৰামচেট, বাঁহী, তবলা, হাৰমনিয়াম আদি বিভিন্ন দেশী-বিদেশী বাদ্যযন্ত্ৰে দৃশ্য সাপেক্ষে পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি নাট্যৰস অধিক প্ৰকট কৰি তোলে। 'বায়নৰ খোল' নাটকো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। কিন্তু তাৰে মাজতে যুগল দাসে অতি সচেতনভাৱে ঠায়ে ঠায়ে খোলৰ প্ৰয়োগ কৰি পৰম্পৰাক অটুত ৰখাৰ লগতে চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থা, পৰিস্থিতি আদি প্ৰকাশ কৰাত সফলতা লাভ কৰিছে। অন্তিম দৃশ্যত গুৰুজনাৰ তিথিত ভাওনা এখন পাতিব নোৱাৰা বায়নৰ অস্থিৰ অৱস্থাক খোলৰ দ্ৰুত চেৱে অধিক আৱেদনময়ী কৰি তুলিছে।

উচ্চ মৰ্যাদাসম্পন্ন সাহিত্য সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সাহিত্যিকসকলৰ অতীত প্ৰীতিৰ লগতে যুগচেতনাও অতি প্ৰয়োজনীয়। যুগমানসৰ ৰুচি, তাগিদা আদিৰ প্ৰতি লেখকসকল সজাগ হোৱাটো অতি জৰুৰী। নাট্যকাৰ যুগল দাসৰ অতীত প্ৰীতি যিমান গভীৰ যুগচেতনাও সিমান তীব্ৰ। নাট্যকাৰে এই কথা ভালদৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল। তেওঁ যিখন সমাজৰ কাৰণে নাটক ৰচনা কৰিছে সেইখন সমাজ আধুনিক চিন্তাধাৰাসম্পন্ন বাস্তৱমুখী সমাজ। সেই সমাজখনৰ ৰুচিবোধ বহু পৰিমাণে পাশ্চাত্যৰ পিনেহে ঢাল খাইছে। সেয়েহে নাট্যকাৰে উদ্দেশ্য প্ৰণোদিতভাৱেই ভাওনাৰ আঙ্গিকৰ লগত পাশ্চাত্য নাট্যশৈলীৰ সুসমন্বয় সাধন কৰিছে।

প্ৰথমতে অহা যাওক নাচকখনৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনালৈ। ছটা দৃশ্যৰ প্ৰতিটোতে মঞ্চনিৰ্দেশনাৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। বিশেষকৈ দৃশ্য চাৰি আৰু ছয়ৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনা বেচ দীঘলীয়া, যেনে — "সময় গধূলি। স্কুলঘৰৰ এটা কোঠাত থিয়েটাৰৰ আখৰা চলি থাকে। এচুকত এটা বা দুটা পেট্ৰমাক্স লাইট জ্বলি থাকে। জয়ৰামে হাতত নাটকখন লৈ থাকে। খগেন, কন্দুৰা, ইছলাম আৰু তগৰ অ'ত ত'ত থিয় হৈ থাকে। আখৰা চাবলৈ অহা দুই এক সৰু ল'ৰা ছোৱালীও থাকিব পাৰে। দুজন বা তিনিজন 'মিউজিক' পাৰ্টিৰ মানুহ থাকে। (চাৰি নং দৃশ্য)

—এনেধৰণৰ দীঘলীয়া মঞ্চনিৰ্দেশনাই প্ৰখ্যাত স্কেণ্ডিনেভিয়ান নাট্যকাৰ হেনৰিক ইবচেনৰ বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ কথা মনলৈ আনে। বৰ্ণনামূলক মঞ্চনিৰ্দেশনা ইবচেনীয় নাটকৰ এক উল্লেখযোগ্য বিশেষত্ব। তদুপৰি 'বায়নৰ খোল' নাটকৰ সংলাপ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰতো ইবচেনীয় ৰীতিৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। সংলাপনৰ ক্ষেত্ৰত চুটি চুটি বাক্য আৰু সাধাৰণ কথোপকথনৰ ভাষা প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰাও নাটকখন ইবচেনৰ সমাজমুখী, বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ পৰ্যায়ৰ। পৰম্পৰা আৰু আধুনিকতাক লৈ দুটা প্ৰজন্মৰ মাজত উদ্ভৱ হোৱা সংঘাত প্ৰতিখন সমাজৰ সমস্যাস্বৰূপ। সমাজৰ সাধাৰণ স্তৰৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী লৈ নাট্যকাৰে এক সাৰ্বজনীন সমস্যাক নাটকখনৰ জৰিয়তে উপস্থাপন কৰাৰ ফলত ইয়াৰ আবেদন বৃদ্ধি পাইছে।

'বায়নৰ খোল' নাটকখনত ছেক্সপিয়েৰৰ নাটকত থকাৰ দৰে অংক বিভাজন, উপকাহিনী, ছন্দময় সংলাপ আদি নাই যদিও স্বগতোক্তিৰ ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ থকা নাই। দৃশ্য একত তগৰৰ মুখত এটি স্বগত ভাষণ দিয়া হৈছে, যেনে- "তই খাচোন মই গৈছোঁ। [স্বাগত] সীতাৰ ভাও! সীতা দেৱী। ভাল খন হ'ল দে ——"। জয়ৰামে তগৰক সীতাৰ ভাও লব লাগিব বুলি প্ৰস্তাৱ দিবলৈ আহোঁতে সিহঁতে চোতালতে ৰাম-সীতাৰ ৰূপত যি প্ৰেমাভিনয় কৰিছিল সি তগৰৰ হৃদয় সেই মুহূৰ্ততো চঞ্চল কৰি ৰাখিছিল। উক্ত স্বগতোক্তিৰ জৰিয়তেদি তগৰৰ সেই মানসিক অৱস্থাৰ বিষয়ে দৰ্শকক অৱগত কৰাইছে। তেনেদৰে পাঁচ নম্বৰ দৃশ্যত থিয়েটাৰত অভিনয় কৰা নকৰাক লৈ তগৰৰ মনত যি টনা-আঁজোৰা চলিছিল তাক নাট্যকাৰে সংস্মৰণ (Flash back) পদ্ধতিৰ আহিঁত হৃদয়গ্ৰাহীভাৱে দৰ্শকৰ আগত দাঙি ধৰিছে। তগৰৰ মনৰ দোদুল্যমান অৱস্থাক প্ৰকট কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে ইতিপূৰ্বে তগৰৰ মুখেৰে নিৰ্গত কিছুমান সংলাপৰ বাণীবদ্ধ ৰূপক পুনৰ মঞ্চত প্ৰয়োগ কৰিছে। আমেৰিকাৰ নাট্যকাৰ এলমাৰ ৰাইছে পোনতে এই পদ্ধতিৰ সু-প্ৰয়োগ কৰিছিল।

এনেদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' প্ৰকৃতার্থত এখন সংস্কৃতিমূলক নাটক। সময়ৰ দাবীৰ লগত পৰম্পৰাৰ সৃষ্টিশীল সংযোগ স্থাপন ঘটাই নাট্যকাৰে যি অভিনৱত্ব প্ৰদৰ্শন কৰিছে সেয়া প্ৰশংসনীয়। আধুনিকতাৰ নামত ঐতিহ্যৰ শিপাডালক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। যুগৰ ন ন চিন্তাৰ গতিস্ৰোতত আগবাঢ়ি আহোঁতে যদি ঐতিহ্যক অস্বীকাৰ কৰা হয় তেন্তে আধুনিকতা বিজতৰীয়া আৰু ছিন্নমূল হৈ ধ্বংসৰ চাকনৈয়াত পৰে। ভাল-বেয়াৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপ পৰম্পৰাৰপৰা ভালখিনি বুটলি লৈহে আমি সময়ৰ সোঁতত আগবাঢ়িব লাগিব। ❐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° লীলা গগৈ ঃ নাটকৰ কথা
- ড° বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা
- যুগল দাস ঃ বায়নৰ খোল
- সতীশ ভট্টাচাৰ্য ঃ মহাৰাজা
- ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ জ্যোতি মনীষা
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য
- ড° প্ৰফুল্ল কুমাৰ নাথ ঃ নাটক প্ৰাচীন আৰু আধুনিক
- বসন্ত শইকীয়া ঃ আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাস
- ড° বিভা দত্ত নেওগ ঃ সাহিত্য সমীক্ষা
- ড° দয়ানন্দ পাঠক ঃ অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ

আধুনিক অসমীয়া নাটক আৰু যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল'

বাবুল চন্দ্ৰ দাস

নাটক হ'ল শ্ৰুয়মান দৃষ্টিবেদ্য শিল্পবস্তু। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক ধনঞ্জয়ৰ মতে নাটক হ'ল 'অৱস্থাৰ অনুকৰণ' (অৱস্থানুকৃতি নাট্যম্) আৰু এৰিষ্টটলৰ মতে, 'ক্ৰিয়াশীল ৰূপত ক্ৰিয়াশীলতাৰ অনুকৰণ' (Imitation of action in the form of action)।[১] অৱস্থাৰ অনুকৰণ বোলোতে বুজা যায় যে অনুকৰণ হ'ল মানুহৰ সহজাত প্ৰবৃত্তি। অন্য ব্যক্তিৰ চাল-চলন, কথন-ভংগী আদিৰ অনুকৰণ কৰি বা চাই মানুহে অসীম আনন্দ পায়। এনে অনুকৰণ যেতিয়া কলাত্মক ৰূপত প্ৰদৰ্শিত হয় তেতিয়া ৰস সঞ্চাৰ হয় আৰু সাহিত্যৰ মৰ্যাদা লাভ কৰে।[২] এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাটোৰ সহজ বিশ্লেষণতো ওলাই পৰে যে মানুহৰ জীৱনত ঘটি থকা যি বিভিন্ন ঘটনা, সেই ঘটনাৰ কলাত্মক ৰূপত প্ৰদৰ্শিত হ'লেই নাটক হৈ পৰে। তথাপি ধ্ৰুৱবাদী আলঙ্কাৰিকসকলে নাটকৰ এটা স্পষ্ট সংজ্ঞা আগ বঢ়াব পৰা নাই। আধুনিক সমালোচক এলাবডিছে নিকলে 'The Theory of Drama' গ্ৰন্থত আগবঢ়োৱা সংজ্ঞাটো অৱশ্যে বহুপৰিমাণে গ্ৰহণযোগ্য। সংজ্ঞাটো হ'ল—

Drama is that art of expressing ideas about life in such a manner to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions.[৩]

বোধকৰোঁ সেই কাৰণেই সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকে কৈছে যে 'সকলো কাব্যকৃতিৰ ভিতৰত নাটকেই শ্ৰেষ্ঠ, কাৰণ ই হৈছে সাহিত্যৰ নানাবিধ কলাৰে মণ্ডিত আৰু সেইবাবে ই স্বয়ংসম্পূৰ্ণ কলা।'[৪]

---

[১] মহেন্দ্ৰ বৰা, সাহিত্য উপক্ৰমণিকা, ১৯৯১; পৃষ্ঠা- ৭৮-৭৯

[২] ৰমেশ চন্দ্ৰ পাঠক, নাটক আৰু নাটক, ১৯৯১; পৃষ্ঠা- ১

[৩] A Nicoll, The Theory of Drama, 1969, Page 35

[৪] ৰামমল ঠাকুৰীয়া, সাহিত্য বিচাৰ, ১৯৭১; পৃষ্ঠা- ৭৭

এই নাটকৰ জন্ম হৈছিল খৃষ্টপূৰ্ব শতিকাতে। মানুহৰ সহজাত অভিনয় স্পৃহা বা আন মানুহৰ কাৰ্যক হুবহু ৰূপত দাঙি ধৰাৰ প্ৰৱণতাতেই জন্ম হৈছিল নাটকৰ। গ্ৰীচত ট্ৰেজেডিৰ জন্ম হৈছিল খৃঃ পূঃ তৃতীয় শতাব্দী বা তাৰো পূৰ্বে আৰু ভাৰতবৰ্ষত বৈদিক যুগৰেপৰা নাট্য পৰম্পৰাৰ জন্ম হৈছিল আৰু লিখিত তথ্য পোৱা যায় খৃঃ পূঃ দ্বিতীয় শতাব্দীত। গতিকে খৃঃ পূঃ ৩য় বা ৪ৰ্থ শতাব্দীৰপৰা বৰ্তমানলৈকে নাটকে প্ৰায় পঁচিশ শ বছৰ পূৰ্ণ কৰিছে। এই আঢ়ৈ হেজাৰ বছৰীয়া নাট্য-ইতিহাসত নাটকৰ ওপৰত বহু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিছে। সময়ে সময়ে নতুন নাট্যৰীতিৰ জন্ম হৈছে, কালৰ ব্যৱধানত সি মাৰ গৈছে, আকৌ নতুন ধাৰা, নতুন ৰীতিৰ জন্ম হৈছে। এনেদৰেই নব্য সৃষ্টিশীল নাট্যশৈলীৰ নব্য ৰূপান্তৰ লক্ষ্য কৰি অহা হৈছে। বিশেষকৈ পাশ্চাত্য নাটকত নাট্যৰীতিৰ দ্ৰুত পৰিৱৰ্তন সততে লক্ষ্য কৰা যায়। এসময়ৰ ট্ৰেজেডি, কমেডী, প্ৰহসন, পৌৰাণিক, বুৰঞ্জীমূলক সামাজিক ৰীতিৰ ধাৰণাটো সলাই নতুন চিন্তাৰ উন্মেষ ঘটিছিল। তাৰ ফলশ্ৰুতিত সৃষ্টি হৈছিল বাস্তৱবাদ, প্ৰকৃতিবাদ, প্ৰতীকবাদ, দাদাবাদ, আধুনিকতাবাদ, উত্তৰ আধুনিকতাবাদৰ। নৰৱেৰ নাট্যকাৰ হেনৰীক ইবচেন, চুইডেনৰ ষ্ট্ৰিণ্ডবাৰ্গ, ইংলেণ্ডৰ জৰ্জ বাৰ্নাড্‌ শ্ব', জাৰ্মানীৰ জাৰহাৰ্ট হপ্তমেন, জন গেলছৱৰ্ডি, ৰুচিয়াৰ ষ্টেনিশ্লেভস্কি, গোগল, আয়াৰলেণ্ডৰ ইটচ, বেলজিয়ামৰ ম'ৰিচ মেটাৰলিংক, ইটালীৰ লুইগি চিয়াৰলি আৰু পিৰান্দোলো, আমেৰিকাৰ ক্লিফোৰ্ড অডেটৰপৰা জাৰ্মানীৰ বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌ট, এলবেয়াৰ ক্যেমু, চেমুৱেল বেকেট ইত্যাদি শতাধিক নাট্যকাৰে নাটকৰ ওপৰত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলালে। একবিংশ শতিকাৰ বৰ্তমান সময়তো নাটকৰ ওপৰত নতুন নতুন পৰীক্ষা চলিয়েই আছে।[৫]

বিশ্বৰ অন্য প্ৰান্তৰ তুলনাত ভাৰতবৰ্ষতো নাট্য ইতিহাস বহু পুৰণি। সময়ে সময়ে নতুন নাট্য-ৰীতিৰ স্বৰূপ দেখা যায় যদিও ধৰ্মীয় গণ্ডীৰপৰা সি ওলাই আহিব পৰা নাছিল। সেয়েহে আধুনিক ভাৰতীয় নাট্য-ইতিহাস পাশ্চাত্যৰ অনুকৰণতে আৰম্ভ হৈছে। অসমীয়া নাটকো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। কিন্তু অসমীয়াৰ বাবে গৌৰৱৰ বিষয় যে পোন্ধৰশ শতিকাতে সংস্কৃত নাট্যৰীতিৰ ঠাইত নতুন নাট্যৰীতিৰ জন্ম হৈছিল শঙ্কৰদেৱৰ হাতত। ক'বলৈ গ'লে অসমীয়া নাটকৰ নব্য ইতিহাস শঙ্কৰদেৱৰ হাতত আৰম্ভ হৈছিল। সেই অংকীয়া ভাওনা বা যাত্ৰা নাটৰপৰা আৰম্ভ কৰি কুৰি শতিকালৈকে এক সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমা। এই যি পাচঁশ বছৰীয়া সুদীৰ্ঘ ইতিহাস সেই ইতিহাসত আমি স্পষ্টকৈ দুটা নাট্য পৰম্পৰা পাওঁ। এটা মধ্যযুগীয় নাট্য পৰম্পৰা আৰু আনটো আধুনিক নাট্য পৰম্পৰা। মধ্যযুগীয় নাট্য পৰম্পৰাৰ

---

[৫] সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ, ১৯৮৩, পৃষ্ঠা- ১১০-১১৭

কাহানিবাই যতি পৰিল। এতিয়া দ্বিতীয় পৰম্পৰাত অসমীয়া নাট বৰ্তি আছে। ১৮৫৭ খ্ৰীঃ ত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ 'ৰাম নৱমী' নামৰ সামাজিক নাটখনৰ মাজেৰে আধুনিক নাট্যপৰম্পৰাৰ সূচনা ঘটিছিল। কলা-কৌশলৰ ফালৰপৰা নাট্যৰীতিৰ প্ৰসাৰতা দেখা গ'লেও 'ৰাম নৱমী'ৰ সামাজিক ধ্যান-ধাৰণা মষিমূৰ কৰি তাৰ ঠাইত পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটৰ পয়োভৰ ঘটিল। কিন্তু এই নাটসমূহে মানদণ্ড সঠিক ৰূপত ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। স্বাধীনতাৰ আগলৈকে বিশেষ নতুন চিন্তাৰ বা নতুন ধাৰাৰ উন্মেষ নঘটিল। ব্যতিক্ৰম মাথো জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। জ্যোতিপ্ৰসাদে স্বাধীনতাৰ দুটা দশক পূৰ্বেই আধুনিক নব্য নাট্য-চিন্তাক প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। বিশেষকৈ বাস্তৱতা আৰু ৰোমান্তিকতা এই দুটাৰ সংমিশ্ৰণত জ্যোতিপ্ৰসাদে যি নাট সৃষ্টি কৰিলে, সি অসমীয়া নাটকক এক নতুন সঞ্জীৱনী দিলে। বিশ্ববিখ্যাত নৰৱেৰ নাট্যকাৰ হেন্ৰিক ইবচেন আৰু ইংল্যাণ্ডৰ উইলিয়াম ছেক্সপিয়েৰ, জৰ্জ বাৰ্নাড শ্ব'ৰ নাট্যৰীতিৰ সমন্বয় সাধন কৰি অসমীয়া নাটকক বিশষভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে জ্যোতিপ্ৰসাদে। 'ৰাম নৱমী' নাটকতে প্ৰৱাহিত হোৱা অসমীয়া সামাজিক নাটৰ মৰাসুঁতিৰ প্ৰায় নব্বৈ বছৰ পিছত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা'ই জীপ দিলে। এই নাটৰ কেইবছৰমান পিছতহে আধুনিক অসমীয়া নাটকে গা টঙাবলৈ সকাহ্ পালে। তেতিয়াৰেপৰা কুৰি শতিকাৰ নব্বৈৰ দশকলৈকে অসমীয়া নাট্য-প্ৰৱাহত নব্য সুঁতিৰ প্ৰৱেশ ঘটিল। এই সময়চোৱাৰ প্ৰতিটো দশকে যেন কঢ়িয়াই আনিলে একো একোটা নতুন চিন্তা, একো একোটা নতুন দিশ, নতুন ধাৰা। কোনোটো ধাৰাকে সময় সীমাৰেখাৰে বান্ধিব নোৱাৰি যদিও ১৯৪৭ খ্ৰীঃ লৈকে মোটামুটিভাৱে তলত দিয়া ধৰণে ভগাব পাৰি—

১) স্বাধীনতাৰ উলাহৰ দশক (১৯৪৭-৫৭)
২) আশাভঙ্গৰ দশক (১৯৫৮-৬৫)
৩) সমাজবাদী চিন্তাধাৰাৰ দশক (১৯৬৫-৭০)
৪) নতুন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ দশক (১৯৭১-৮০)
৫) পৰম্পৰা আৰু আধুনিকতাৰ সমন্বয়ৰ দশক (১৯৮০-৯০)
৬) স্থবিৰতাৰ দশক (১৯৯০-২০০০)

স্বাধীনতাৰ উলাহৰ দশকত সৃষ্টি হোৱা উল্লেখযোগ্য নাটসমূহ হ'ল লভিতা, মণিৰাম দেৱান, পিয়লি ফুকন, কুশল কোঁৱৰ, ৰাজদ্ৰোহী, ভোগজৰা আদি। আনহাতে আশাভঙ্গৰ দশকত যথেষ্ট নাটকৰ সৃষ্টি হৈছিল। তাৰ ভিতৰত অনিল ৰায়চৌধুৰীৰ 'প্ৰতিবাদ', প্ৰবীণ ফুকনৰ 'শতিকাৰ বাণ' সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'শিখা', দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ 'বা মৰলী', লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অংক' ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য। সমাজবাদী চিন্তাধাৰাৰ দশকত পোৱা গৈছিল নব্য দাৰ্শনিক ধাৰা,এবছাৰ্ড আৰু মনস্তাত্ত্বিক

ধাৰা। অৰুণ শৰ্মাৰ 'আহাৰ', হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'বাঘ', অখিল চক্ৰবৰ্তীৰ 'উত্তৰ পুৰুষ' ইত্যাদিৰ মাজত ফুটি উঠিছে উদ্ভট চিন্তা, সামাজিক চেতনা, যুক্তিবাদ আৰু বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী।

লোকনাট্যৰ সংমিশ্ৰণ ঃ

আধুনিক অসমীয়া নাট্য চিন্তাৰ আশীৰ দশকটো কিছু গুৰুত্বপূৰ্ণ দশক হিচাপে পৰিচিত। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাবাহিকতাৰ ওৰ পেলাই অসমীয়া নাটকৰ ওপৰত পুনৰ নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিল। এই দশকৰ উল্লেখযোগ্য দিশটো হ'ল আধুনিক নাটকৰ আঙ্গিকৰ লগত লোকনাট্যৰ সমলৰ সমন্বয় ঘটোৱা। এই দিশত অৱশ্যে পাঁচশ বছৰ পূৰ্বে শঙ্কৰদেৱে ভাৰতীয় বিভিন্ন কৃষ্ণকেন্দ্ৰিক লোকনাট্য, অসমৰ লোক-নাট্যানুষ্ঠানধৰ্মী অনুষ্ঠান আৰু সংস্কৃত নাটৰ সমন্বয়ত এবিধ নতুন নাটৰ জন্ম দিছিল,- যাক কোৱা হৈছিল অঙ্ক বা নাট বা যাত্ৰা। পৰৱৰ্তী কালত অঙ্কীয়া ভাওনা। কুৰি শতিকাৰ ষাঠিৰ দশকতো মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ' অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটত লোকনাট্যৰ প্ৰয়োগ ঘটাইছিল। অৱশ্যে সি স্থায়ী ন'হল। কিন্তু আশীৰ দশকত আধুনিক নাট আৰু লোকনাট্যৰ সমন্বয় সাধন কৰি ৰচনা কৰা যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' নাটকে বিশেষ জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল।[৬] এই জনপ্ৰিয়তাৰ মূলতে হ'ল অঙ্কীয়া ভাওনাৰ উপস্থাপন ৰীতিৰ সৈতে আধুনিক পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিৰ অপূৰ্ব সংমিশ্ৰণ।

নাটকখনৰ কথাবস্তু মুঠতে ছয়টা দৃশ্যপটৰ মাজত দাঙি ধৰা হৈছে। প্ৰথম দৃশ্যপটতে আৰম্ভ হৈছে ভাওনাৰ পূৰ্ণ পৰিৱেশ্য কলা। যেতিয়া আঁৰ কাপোৰ দাং খায়, তেতিয়া দৰ্শকে প্ৰত্যক্ষ কৰে বায়নক। বায়নে খোলৰ বোল বজাই উঠি সূত্ৰধাৰী ভঙ্গীৰে আৰম্ভ কৰে নান্দী শ্লোক। শ্লোক শেষ হোৱাৰ পিছত আৰম্ভ হয় সূত্ৰধাৰী নৃত্য। নৃত্য শেষ হয়, তথাপি খোল বাজিয়েই থাকে। কোনোদিনে নাটখন নোচোৱা দৰ্শকৰ মনত ভাব হ'ব যে সামাজিক নাটক চাবলৈ আহি ভাওনাহে চাব লগা হ'ল। কিন্তু দৰ্শকৰ সেই আশঙ্কা বেছি স্থায়ী নহয়। বায়নৰ জীয়ৰী তথা নাটখনৰ একমাত্ৰ নাৰী চৰিত্ৰ তগৰে 'পিতাই! অ' পিতাই! আজি বোলো খোলডাল নেৰিবিয়েই নেকি?'– বুলি কোৱাৰ পিছতে যেন দৰ্শকৰ সম্বিৎ ঘূৰি আহে। দৰ্শকৰ মনো ভাওনাৰপৰা সামাজিক নাটকৰ পিনে ঢাল খায়। অৱশ্যে সমগ্ৰ নাটখনৰ লগত বায়নৰ জীৱনৰেই প্ৰতিফলন ঘটাত সমগ্ৰ নাটখনৰ মাজত ভাওনাৰ

---

৬ বাবুল চন্দ্ৰ দাস, অসমীয়া নাটকৰ শেহতীয়া ধাৰা (প্ৰবন্ধ), ৰংঘৰ স্মৰণিকা - ২০০৩; পৃষ্ঠা- ৮-১১

এক আৱেশ" উপলব্ধ হয়। এই প্ৰসংগত লিখিছে— "সমগ্ৰ নাটখনিতে বায়নৰ জীৱনৰ প্ৰতিফলন ঘটাৰ লগে লগে ভাওনাৰ প্ৰতিচ্ছবিও ভাহি আহে।"[৭] যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' আধুনিক অসমীয়া নাটকত নিঃসন্দেহে এক নতুন সংযোজন। বিশেষকৈ নাটকীয় কলাৰ নতুনত্ব আনি দিয়াৰ ক্ষেত্ৰত নহয়, লগতে নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্যধৰ্মিতাও আছে। নাটকৰ পাতনিতে লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীয়ে সেয়ে লিখিছে- "নাটখন উদ্দেশ্যধৰ্মী। আমি পাহৰিব বিচৰা আমাৰ নাট ভাওনাক পুনৰ সমাজলৈ সজোৰে টানি অনা। নাট্যকাৰৰ এনে প্ৰচেষ্টা প্ৰশংসনীয়। নাটখনিৰ অতি আকৰ্ষণীয় দিশ হ'ল আধুনিক সামাজিক নাট এখনৰ কোলাতে ভাওনাৰ উপস্থাপনা।[৮]

অৱশ্যে যুগল দাসে সিমানেই নতুন কৌশল অৱলম্বন নকৰক কিয়, নাটকীয় উপাদানৰহিত হোৱা নাই। আধুনিক নাটক হিচাপে 'বায়নৰ খোল' নাটকতো আছে এটা কাহিনী, চৰিত্ৰ,সংলাপ নাটকীয়তা, সংঘাত, উৎকণ্ঠা আৰু নাট্যশ্লেষ। নাটখনৰ কাহিনী বোলোতে অতীতৰ এক গৌৰৱময় নাট্যশৈলীলৈ অহা প্ৰত্যাহ্বানক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকৰ কাহিনী ৰচিত হৈছে। নাটকখনৰ কাহিনীটো হ'ল এনেধৰণৰ—

অসমৰ অন্যান্য গাঁৱৰ দৰে সোণালীপাম নামৰ এখন গাঁও। হিন্দু-মুছলমান, জনজাতি-অজনজাতি লোকসকল এইখন গাঁৱতে একেলগে বাস কৰে। গাঁৱৰ অপায়-অমঙ্গল নিৰ্মূলকৰণ, উৎসৱ-পাৰ্বণ পতা, অনুষ্ঠান প্ৰতিষ্ঠান, নামঘৰ-মছজিদ আদি নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত একেলগে হাত উজান দিয়া লোকসকলেৰে ব্যষ্টিত সোণালীপাম এখনি আদৰ্শ গাঁওৰূপে পৰিচিত। এইখন গাঁৱতে বায়নৰ ঘৰ। বায়নে একমাত্ৰ জীয়ৰী তগৰক লৈয়ে সুখে-দুখে জীয়াই আছে। শঙ্কৰদেৱে দি থৈ যোৱা সত্ৰীয়া সংস্কৃতিক সততে জীয়াই ৰাখিব বিচাৰে। কিন্তু প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ অৱক্ষয়ে বায়নৰ লগতে গায়ন, সাতোলা, গাঠলু আদি লোকসকলক দুখ দিয়ে। তেওঁলোকে লক্ষ্য কৰে যে গাঁৱৰ একমাত্ৰ নামঘৰটো হালি গৈছে। গুৰুজনাৰ তিথিত ভাওনা পতা সম্ভৱ হ'বনে? তাতে আকৌ গাঁৱৰ ডেকামখাই ভাওনাৰ ঠাইত গুৰুজনাৰ তিথিত থিয়েটাৰ পাতিব খোজে। পুৰণি প্ৰজন্ম আৰু নতুন প্ৰজন্মৰ চিন্তাৰ সংঘাতেৰে নাটকৰ কাহিনীভাগ আগবাঢ়ে। জয়ৰাম প্ৰমুখ্যে ডেকাসকল এফাল আৰু বায়ন প্ৰমুখ্যে গায়ন, সাতোলা আদি এফাল। ডেকাসকলে লগ লাগি সভা পাতিলে। সভাত সিদ্ধান্ত হ'ল গাঁৱৰ হালি যোৱা নামঘৰটো মেৰামতি কৰিব। সাধ্য অনুসাৰে গাঁৱৰ মানুহখিনিয়ে কাঠ-বাঁহ-খেৰ আদি যোগান

---

৭ মনোৰঞ্জন চৌধুৰী, ডিম্বেশ্বৰ দাস (সম্পাদিত), ভাষা সাহিত্যৰ জেউতি, গোসাইগাঁও মহাবিদ্যালয়, ২০০৩, পৃষ্ঠা- ৫০-৫২

৮ বাবুল চন্দ্ৰ দাস, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৮-১১

ধৰিবলৈ গা পাতি ল'লে। কথামতেই কাম। ডেকা ল'ৰাখিনি লগ লাগি গাঁৱৰ নামঘৰটো চালে চকুৰোৱা কৰি তুলিলে। নামঘৰ নিৰ্মাণৰ উদ্দেশ্যৰ মাজত মাথোন পাৰ্থক্য দেখা গ'ল। গুৰুজনাৰ তিথিত থিয়েটাৰ পাতিব বুলিয়েই ডেকামখাই দুগুণ উৎসাহেৰে নামঘৰটো নকৈ সাজি উলিয়ালে। জয়ৰামৰ নেতৃত্বত ডেকাসকলৰ মাজত থিয়েটাৰৰ আখৰা চলিল। ইফালে বায়নে ভাওনাৰ আখৰা আৰম্ভ কৰি দিলে। কিন্তু যেতিয়া গম পালে যে তিথিত থিয়েটাৰ পতাৰ প্ৰস্তুতি সম্পূৰ্ণ, তেতিয়া বায়ন বলিয়াৰ দৰে হ'ল। পুৰণি পৰম্পৰাক জীপ দি ৰাখিবলৈ বিৰামহীনভাৱে খোলত চাপৰ দি থাকিল। বায়নৰ এনে অৱস্থা দেখি ডেকাসকলে সকলো সংকল্প পৰিহাৰ কৰি বায়নৰ ওপৰত সেও মানিলে। ন-পুৰণিৰ এক মিলনান্তক পৰিৱেশৰ মাজেৰে নাটকৰ কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে।

চৰিত্ৰ চিত্ৰণ ঃ

চৰিত্ৰ সৃষ্টি বা নাটকৰ চৰিত্ৰাঙ্কন এক উল্লেখনীয় বিষয়। ড° মহেন্দ্ৰ বৰাৰ ভাষাত— "কাহিনীৰ চমৎকাৰুত্বই দৰ্শক-পাঠকৰ মন অভিভূত কৰি তোলে; সংলাপৰ চটুলতাই নাটক আকৰ্ষণীয় কৰি তোলে; কিন্তু নাটকত অমৰত্ব নিৰ্ভৰ কৰে, চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ দক্ষতাৰ ওপৰত।[৯]

William Hudsonৰ মতেও 'চৰিত্ৰই হ'ল নাটকীয় মহত্ত্ব ফুটাই তোলাৰ মৌলিক আৰু স্থায়ী উপাদান।'[১০] ট্ৰেজেডিত চৰিত্ৰাঙ্কনক দ্বিতীয় স্থান দিছে যদিও চৰিত্ৰ সম্পৰ্কত এৰিষ্টটলে চাৰিটা বৈশিষ্ট্যৰ কথা উল্লেখ কৰিছে— (১) চৰিত্ৰ ভাল হ'ব লাগিব, (২) চৰিত্ৰ যথাযথ হ'ব লাগিব, (৩) চৰিত্ৰ বাস্তৱ হ'ব লাগিব আৰু (৪) চৰিত্ৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ হ'ব লাগিব।[১১] এই ক্ষেত্ৰত যুগল দাস যথাযথভাৱে চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাটখনত মুঠতে ১২ জন পুৰুষ চৰিত্ৰ আৰু ৩ গৰাকী নাৰী চৰিত্ৰ আছে। পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহৰ মধ্যমণি চৰিত্ৰ হ'ল বায়নৰ চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই বাকী চৰিত্ৰসমূহ ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। অৱশ্যে বাকী চৰিত্ৰৰ মাজতো সুকীয়া সুকীয়া বৈশিষ্ট্য বিচাৰি পোৱা যায়।

বায়ন চৰিত্ৰ ঃ

'বায়নৰ খোল' নামকৰণৰ মাজতেই 'বায়ন' নামৰ চৰিত্ৰটোৰ বিশিষ্ট ভূমিকা লুকাই আছে। মধ্যযুগীয় শঙ্কৰী সংস্কৃতিৰ ধাৰক-বাহক পৰম্পৰাক জীয়াই ৰখা

---

৯ মহেন্দ্ৰ বৰা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৯৮

১০ W. Hudson - An Introduction to study of Literature.

১১ শৈলেন ভড়ালী, ট্ৰেজেডী বিচাৰ, ১৯৯০, পৃষ্ঠা- ১২

চৰিত্ৰটোৱে হ'ল বায়নৰ চৰিত্ৰ। "বায়ন হৈছে যুগ যুগ ধৰি চলি অহা সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক।"[১২] সময়ৰ প্ৰৱহমানতাত সংস্কৃতিৰ ৰূপান্তৰ ঘটাটো তেনেই স্বাভাৱিক। সেই স্বাভাৱিকতাক বায়নে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু পুৰণি পৰম্পৰা, মহাপুৰুষে দি থৈ যোৱা থলুৱা সংস্কৃতিক কেতিয়াও বিকৃত হ'বলৈ দিব নোৱাৰে। কাৰণ পৰম্পৰা অনুসৰি শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দিনৰেপৰা গায়ন, বায়ন, সূত্ৰধাৰ, পাঠক, ভাগৱতী আদিয়ে সত্ৰৰ সেৱায়িত কাম চলাই আহিছে। পিৰীৰ পিছত পিৰীলৈ গুৰুৰ ওচৰত খোলৰ বোল শিকি আহিছে, গীতৰ গায়ন পদ্ধতি সত্ৰতে শিকি লৈছে। ভাওনাৰ আখৰাও সত্ৰতে কৰি আহিছে। গায়ন চৰিত্ৰই তগৰক উদ্দেশ্যি কোৱা সংলাপতো এই কথাই প্ৰকাশ পাইছে — "আমি সত্ৰত শিকা। তোৰ পিতায়েৰ আৰু মই চুৰিয়া পিন্ধা দিন ধৰি সত্ৰত গৈ আছিলোঁ। বৰ কষ্টেৰে গীত-মাত শিকিছিলোঁ, বুজিছ।" গায়নে আকৌ লগতে কৈছে- "আজি পিতায়েৰৰ লেখিয়া বায়ন, এইখণ্ডত আৰু এজন ওলাবনে?"

গায়নে কোৱা সেউজীয়া সোণালীপাম গাঁৱৰ এইজনেই বায়ন। জনা হোৱাৰেপৰা সত্ৰৰ সৈতে সাঙোৰ খাই পৰা বায়নে সত্ৰীয়া ৰীতি-নীতিৰে নাট-ভাওনা কৰি আহিছে, ৰীতি-নীতি সততে বজাই ৰাখি চলি আহিছে। সংসাৰ ধৰ্মতো প্ৰৱেশ কৰিলে। ছোৱালী তগৰৰো জন্ম হ'ল। তাৰ পিছত পত্নী ঢুকাই থাকিল। বায়নেই ছোৱালীজনী তুলি-তালি ডাঙৰ-দীঘল কৰিলে। সমান্তৰালভাৱে সত্ৰৰ বায়নৰ কামখিনিও নিয়াৰিকৈ চলাই থাকিল। প্ৰাচীন পৰম্পৰাত বিশ্বাসী বায়নে গুৰুজনাৰ তিথিত সদায় ভাওনাকে পাতি আহিছে। এইবাৰো তিথিত ভাওনা পতাৰ বাবে বায়নে প্ৰস্তুতি চলাইছে। মনত বৰ দুখ। গুৰুজনাৰ আদৰ্শক জীয়াই ৰখা গাঁৱৰ সেই নামঘৰটো হালি গৈছে। যেন গুৰু আদৰ্শৰ অবক্ষয়। কিবাকৈ নামঘৰটো থিয় কৰাব পাৰিলে বায়নে মনত বৰ আনন্দ পালেহেঁতেন। বায়নে এই কথা পাঙি থাকোঁতে গাঁৱৰ ডেকা ল'ৰামখাই নামঘৰটো মেৰামতি কৰি নকৈ সজাৰ দিহাৰে সভা আহ্বান কৰিলে। বায়নো সভালৈ গ'ল। কিন্তু সভালৈ গৈ গম পালে যে 'উৰহী গছৰ ওৰ কৰবাত'। ল'ৰামখাই তিথিত থিয়েটাৰহে পাতিব খোজে। পুৰণি থলুৱা সংস্কৃতি ভাওনাৰ প্ৰতি অৱহেলা দেখি বায়ন খণ্ডত জ্বলি উঠিল। স্পষ্টভাৱে সভাৰ মাজতে ক'লে — "আমাৰ জীৱন্ত কালত, আমাৰ সোণালীপাম গাঁৱলৈ থিয়েটৰ সোমাব নোৱাৰে।"

ইয়াৰ পিছতো সভাই এটা স্থিৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হ'বনোৱাৰাত বায়নে চৰম সকীয়নি দি গৰজি উঠিল — "সোণালীপাম গাঁৱলৈ যদি থিয়েটৰ সুমুৱাবলৈ

---

[১২] মনোৰঞ্জন চৌধুৰী, ডিম্বেশ্বৰ দাস (সম্পাদিত), পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৫২

হয়, আৰু বৰ নামঘৰত বহেৰেকীয়া তিথিৰ দিনাখন যদি থিয়েঁট্রৰ পাতে, মই সেই নামঘৰত জুই লগাই দিম, যি পাপ লাগে মোৰ লাগিব।"

প্ৰথম অৱস্থাত গায়ন, মেধী, সাতোলা, গাঠলু আদিয়ে বায়নৰ পথতে আছিল। পিছলৈ সিহঁত কুমলিল। একে গুৰুৰ শিষ্য গায়নে যেতিয়া থিয়েটাৰ পতাৰ সপক্ষত বায়নক বুজাব বিচাৰিলে তেতিয়া অতি আক্ষেপৰ সুৰত বায়নে কৈ উঠিল — "(উগ্ৰ হৈ) কি ক'লা? তুমি একো বেয়া দেখা নাই? আমাৰ সাতামপুৰুষীয়া ভাওনা বস্তু, দলিমাৰি দি বিজতৰীয়া থিয়েট্রৰক শিৰত তুলি ল'লে একো দোষ নাই? তুমি গুৰুঘৰীয়া গায়নৰ বাব লৈও এনে ভাব মনলৈ আনিবলৈ সংকোচবোধ নকৰিলা? শেহত তুমিও শেলপাট মাৰিবলৈ খেন গণি আছিলা?"

বায়নে বৰ অকলশৰীয়া অনুভৱ কৰিলে। সমস্ত গাঁৱৰ মানুহ এফাল আৰু বায়ন এফাল। তথাপি সেও নামানিলে। শেষত গঞাইহে সেও মানিলে। বায়নৰ ঘৰৰ চোতালতে বায়নে অকলশৰে ভাওনা দেখুৱালে। গাঁৱৰ সকলো আহি বায়নৰ চোতাল ভৰি পৰিল। তথাপি বায়নৰ খোল থমকি নৰ'ল। খোল বজাই বজাইয়ে বায়ন অচেতন হৈ পৰিল। চকুৱে-মুখে পানী দিয়াত অলপ হুচ আহিল। জয়ৰামে যেতিয়া বায়নক উদ্দেশ্যি "আমি আৰু গাঁৱত থিয়েট্রৰ নাপাতোঁ দেদাই" বুলি ক'লে তেতিয়া বায়নেই ক'লে থিয়েট্রৰ নপতাৰ কোনো কাৰণ থাকিব নোৱাৰে। কিন্তু বায়নৰ কথা হ'ল তিথিত ভাওনাহে পাতিব লাগে, কাৰণ "ভাওনা আমাৰ বাপতিসাহোন, গুৰুজনাই দি থৈ যোৱা বস্তু। ইয়াৰ পৰম্পৰা,মাটিৰ গোন্ধ আছে। লাগিলে ধুলি-মাকতি গুচুৱাই ধুই পখালি ল'বি।"

বায়ন চৰিত্ৰটো বিশ্লেষণ কৰিলে কেইটামান বিশেষত্ব সততে চকুত পৰে। বায়ন সঁচা অৰ্থত গুৰুধৰ্মৰ প্ৰতি গভীৰ আস্থাশীল এগৰাকী সত্ৰীয়া শিল্পী। চৰিত্ৰটো এফালে অনমনীয় আৰু আনফালে শিল্পীসুলভ কোমলতাৰে পূৰ্ণ। গাঁৱৰ মানুহখিনি সম্পূৰ্ণ এফালহোৱাৰ পিছতো হেনৰিক ইবচেনৰ 'এন এনিমি অৱ দা পিপুল' নাটত ডাঃ ষ্টকমেন[১৩] চৰিত্ৰটোৰ দৰে বায়নেও নিজৰ মত সলনি নকৰি অকলেই থিয় দিছে। মাথো পৰিসমাপ্তি মিলনান্তক হোৱা বাবে বায়নৰ ওচৰত সকলোৱে সেও মানিছে। চৰিত্ৰটোৰ অন্ধ গোড়ামিও নাই। তেওঁ মাথো বিচাৰে ঐতিহ্যময় ভাওনাৰ হীনদেৰি ঘটিব নালাগে। গৌৰৱময় থলুৱা সংস্কৃতিক নেওচা নিদি অইন সংস্কৃতিক আঁকোৱালি ল'লে বায়নৰ আপত্তি নাই। পুৰণিৰ লগত

---

১৩ লক্ষ্মীকান্ত মহন্ত, বিশ্ব সাহিত্যৰ আভাস, বনলতা, ১৯৯৩; পৃষ্ঠা- ১০৮

নতুনকো সমাদৰ কৰিব লাগে কিন্তু স্থান-কালৰ উপলক্ষ্যত সচেষ্ট হোৱা উচিত বুলি বায়নে বিচাৰে

গায়ন ঃ

সত্ৰ পৰম্পৰাত গায়ন-বায়নৰ ভূমিকা যথেষ্ট। সেই অৰ্থতেই নাট্যকাৰে গায়নৰ চৰিত্ৰটো অঙ্কন কৰা যেন লাগে। চৰিত্ৰটোত বিশেষত্ব বিচাৰি পোৱা নাযায়। কিন্তু প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ লগত গায়নো সাঙোৰ খাই আছে। চৰিত্ৰটোত শিথিলতা বিদ্যমান। প্ৰথম অৱস্থাত গায়নে বায়নৰ মতকে পূৰ্ণ সমৰ্থন দিছিল। কিন্তু মাষ্টৰ চৰিত্ৰৰ অনুৰোধ আৰু ডেকা ল'ৰামখাৰ কাবৌ-কোকালিৰ প্ৰতি সহৃদয় হৈ এক নিৰপেক্ষ দূৰত্বত অৱস্থান কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হৈ বায়নকে কথাটো বুজাব বিচাৰিছে। গায়নৰ কথাত বায়ন চৰিত্ৰটোৱে সম্মতি নিদিয়াত গায়নে থিয়েটাৰ পতাৰ বিৰোধিতা নকৰি মৌনতা অৱলম্বন কৰিছে। অথচ বায়নে ঘৰতে অকলে ভাওনা পাতি অচেতন হোৱাত গায়নেই আটাইতকৈ বেছি দুখ পাইছে। জয়ৰামে বায়নৰ ওচৰত ক্ষমা খোজোতে গায়নেই কৈছে—"এতিয়া তোৰ চেতন হ'ল?" কথাখিনিত নতুনত্ব নাই, কিন্তু ডেকাসকলৰ মতকো যে গায়নে অন্তৰমনেৰে গ্ৰহণ কৰা নাই, তাৰ উমানো পোৱা যায়। বায়নৰ দৰে সমাজৰ সোঁতৰ বিপৰীতে গৈ অকলে থিয় দিব নোৱাৰিলেও গায়নৰো পৰম্পৰাৰ প্ৰতি আছে গভীৰ আস্থা।

জয়ৰাম ঃ

এই চৰিত্ৰটো নাটকত ঠিক খলনায়ক হিচাপে উপস্থাপন নকৰিলেও পৰম্পৰাৰ প্ৰতি প্ৰত্যাহ্বান অনাৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ ভূমিকা আছে। জয়ৰাম সোণালিপাম গাঁৱৰ এজন যুবক। সি গাঁৱৰ পৰা গৈ জিলাত আছিল। জিলাত থকা সময়ছোৱাৰ ভিতৰতে চহৰৰ কিছু আদব-কায়দা শিকাৰ লগতে থিয়েটাৰ শিল্পৰ ওপৰতো কিছু অভিজ্ঞতা লাভ কৰিছিল। সেই সামান্যতম অভিজ্ঞতাকে লৈ গাঁৱত থিয়েটাৰ পাতিব বুলি গাঁৱৰ ডেকা ল'ৰামখাক সংগঠিত কৰিলে। নতুন শিল্পৰ প্ৰতি নতুন প্ৰজন্ম আকৃষ্ট হ'ল। জয়ৰামৰ কথাতে সেয়েহে আটাইমখা ডেকাই হয়ভৰ দিলে। স্বাভাৱিকতে নতুন চামে ভাবে যে পুৰণি চামে বহুতো ভুল কৰিলে, পুৰণি পৰম্পৰাকে খামোচমাৰি ধৰি ৰাখিব বিচৰাত হয়তো কোনো উন্নতি নহ'ল। সেইবাবেই জয়ৰামে গাঁওখনৰ উন্নয়নৰ বাবে থিয়েটাৰ পাতি জিলাৰ বৰমুৰীয়াক নিমন্ত্ৰণ কৰিছে। কোনোবা বা বিষয়াক যদি সন্মান প্ৰদৰ্শনেৰে আস্বস্ত কৰা নাযায় তেনেহ'লে সমাজ বা গাঁৱৰ উন্নতি সম্ভৱ নহয়। এই পৰিৱৰ্তনশীল trend সম্পৰ্কে জয়ৰাম সচেতন। গতিকে ভাওনাৰ ঠাইত থিয়েটাৰ পাতিব

বিচৰাটো পুৰণি সংস্কৃতিৰ প্ৰতি প্ৰত্যাখান হ'লেও তাৰ অন্তৰালত থকা গাঁৱৰ সামগ্রিক উন্নয়নৰ চিন্তা কৰা ডেকা হিচাপে জয়ৰাম চৰিত্ৰটো লেখত লবলগীয়া। চৰিত্ৰটোৰ আন এটা দিশ অতি উজ্জ্বল এই যে আজিৰ ডেকা হ'লেও জয়ৰাম অনমনীয়, গুৰুগোসাঁই নমনা ডেকা নহয়। থিয়েটাৰৰ আয়োজন সম্পূর্ণ কৰাৰ পিছতো বায়নৰ অৱস্থা দেখি বায়নৰ প্ৰতি সম্মান প্ৰদৰ্শন কৰি সমস্ত আয়োজন বাতিল কৰিবলৈ ওলাইছে। পুৰণি সংস্কৃতিক সন্মান জনাই তিথিত ভাওনা পাতিব বুলিহে সঙ্কল্প লৈছে। ইয়াতেই জয়ৰাম চৰিত্ৰৰ মহানুভৱতাৰ প্ৰকাশ দেখা যায়।

মাষ্টৰ ঃ

মাষ্টৰ চৰিত্ৰটো এটা টাইপ চৰিত্ৰ হিচাপে নাট্যকাৰে নাটকত উপস্থাপন কৰিছে। বিশেষকৈ অসমৰ গাঁওসমূহত যেতিয়াই মতৰ বিৰোধিতা ঘটে তেতিয়াই মাষ্টৰ চৰিত্ৰই মধ্যস্থ ব্যক্তিৰ ভূমিকা লয়। এইখন নাটকতো মাষ্টৰে সেই ভূমিকাই লৈছে। মাষ্টৰে নিজেই কৈছে– "মই হ'লো দুমোজাৰ মানুহ। হাঁহেও ৰাজি,মাহেও ৰাজি। তহঁতে ভবি গুণি, যি ভাল দেখ, কৰ এতিয়া। মোৰ ক'বলৈ আৰু একোটো নাই। ভাওনা পাত, থিয়েটাৰ পাত, পাতি থাক।"

সেই বুলি মাষ্টৰে সম্পূর্ণ গা এৰা দিয়া নাই। গাঁৱৰ বৰ নামঘৰটো থিয় কৰাবলৈকে ডেকাসকলক জোৰ দিয়েই কৈছে। ইয়াতেই মাষ্টৰ চৰিত্ৰটোত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি আস্থাশীল ৰূপৰ প্ৰকাশ ঘটিছে।

তগৰ ঃ

নাটখনৰ একমাত্ৰ নাৰী চৰিত্ৰগৰাকী হ'ল তগৰ। বায়নৰ জীয়ৰী তগৰ। ল'ৰালিতে মাকক হেৰোৱা তগৰৰ মানত বায়নেই পিতৃ-মাতৃ স্বৰূপ। তগৰৰ চৰিত্ৰত প্ৰকাশ পাইছে অসমীয়া গাঁৱৰ ৰাংঢালি গাভৰুৰ এখনি স্পষ্ট ছবি। তাই বায়নৰ ঘৰৰ ছোৱালী। এটা শিল্পীসুলভ মন তাইৰো আছে। গায়নৰ ওচৰত সেয়ে আবদাৰ তুলি কৈছে—— " তহঁতে আকৌ ছোৱালীকো ভাওনাত ভাও ল'বলৈ নিদিয়।.... দিলে ময়ে ললোঁহেঁতেন।"- ভাওনাত মাইকী মানুহে ভাও ল'ব নোৱাৰে। এয়া এক পৰম্পৰা। এই পৰম্পৰাৰ বাবেই প্ৰবল ইচ্ছা থকা সত্বেও তগৰ ভাওনাত ভাও ল'ব নোৱাৰে। সেয়েহে জয়ৰামে পাতিব খোজা থিয়েটাৰত সীতাৰ ভাও ল'বলৈ তগৰে সম্মতি জনাই অৱদমিত শিল্পী মনক উন্মুখ কৰিবলৈকে শংকা কৰা নাই। পিতাক বায়ন থিয়েটাৰৰ বিৰোধী সত্বেও তাই গোপনে গোপনে থিয়েটাৰৰ আখৰা কৰিছে। গাঁৱৰ ডেকা-বুঢ়াৰ লগত কৰা তগৰৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, কথা-বাৰ্তাৰ মাজেৰে এহাতে প্ৰকাশ পাইছে স্বভাৱসুলভ গাম্ভীৰ্য আৰু আনফালে

মুকুলিত হৈছে গ্ৰাম্য গাভৰুৰ সৰল মনৰ নিৰ্যাস। নাৰী চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যও চৰিত্ৰটোৰ মাজত ফুটি উঠিছে। পিতৃৰ প্ৰতিও তগৰৰ আছে শ্ৰদ্ধা, ভক্তি আৰু মৰম। মাতৃহাৰা তগৰে পিতাকৰ মূৰ্চ্ছিত অৱস্থা দেখি অসহায় হৈ কৈছে "মোৰ কি গতি হ'ব অ' পিতাই।" সামগ্ৰিকভাৱে 'বায়নৰ খোল' নাটকৰ তগৰৰ চৰিত্ৰটোৱে এক গতিশীল চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য বহন কৰিছে।

অন্যান্য চৰিত্ৰ :

অন্যান্য চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত মেধী, পাঠক, সাতোলা, গাঠলু, বৰকত গাঁওবুঢ়া আদিয়ে প্ৰাচীন পৰম্পৰাক সহজে এৰি দিব নোখোজে আৰু ইছলাম, খগেন আদি চৰিত্ৰই প্ৰাচীন পৰম্পৰা জলাঞ্জলি দি তাৰ ঠাইত নতুন সংস্কৃতিৰ কামনা কৰে। অৱশ্যে কোনোটো চৰিত্ৰই নেতৃত্ব দি নিজৰ মতামতক সাব্যস্ত কৰিব পৰা নাই।

মুঠতে, অসমীয়া গাঁৱলীয়া পটভূমিত পৰম্পৰা আৰু আধুনিকতাৰ সাংস্কৃতিক দ্বন্দ্বৰ মাজেৰে নাটৰ কাহিনীভাগ আগুৱাই লৈ গৈ সফল পৰিসমাপ্তি ঘটোৱাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰে প্ৰয়োজনীয়ভাৱে উপস্থাপন কৰাৰ উদ্দেশ্যত নাট্যকাৰ সফল হৈছে।

সংলাপ :

পৰিস্থিতি-পৰিৱেশৰ লগত খাপ খোৱাকৈ চৰিত্ৰভিন্ন উপযুক্ত সংলাপ সংযোজনত নাট্যকাৰ একপ্ৰকাৰ সিদ্ধহস্ত। গাঁৱৰ সাধাৰণ মানুহৰ মুখত অসাধাৰণ সংলাপ নিদি স্বাভাৱিক সংলাপ দিয়াত সমগ্ৰ নাটখনেই সম্পূৰ্ণ বাস্তৱধৰ্মী হৈ পৰিছে। সাধাৰণ সংলাপেও যে ব্যক্তি চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্ব সুকীয়া ৰূপত দাঙি ধৰিব পাৰে তাৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন 'বায়নৰ খোল'। সেয়েহে বায়ন-গায়ন চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপে যেনেকৈ থলুৱা সংস্কৃতিৰ স্বৰূপ ফুটাই তুলিছে, গাঠলুৰ মুখত দিয়া সংলাপে আকৌ জনজাতীয় চৰিত্ৰৰ সৰলতাৰ উমান দিছে। সেইদৰে তগৰ চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপে চৰিত্ৰটোৰ ৰাংঢালি ৰচকী অসমীয়া গাভৰুৰ স্বৰূপটোকে উদঙাই দিছে। ইছলাম, মাষ্টৰ, বৰকত গাঁওবুঢ়া, খগেন আদিৰ মুখত দিয়া সংলাপে চৰিত্ৰসমূহৰ যথাৰ্থতা বহু পৰিমাণে বিশ্বাসযোগ্য কৰি তুলিছে।

সংলাপৰ ভাষাত সম্পূৰ্ণ অসমীয়া মাটিৰ গোন্ধ থকা জতুৱা ফকৰা-যোজনা, প্ৰবচনৰ প্ৰয়োগে সোণতে সুৱগা চৰাইছে। তেনে কেইটামান উদাহৰণ হ'ল- 'উৰহী গছৰ ওৰ ক'ৰবাত', 'কেৰ্কেটুৱাৰ বাঁহপাতেই ভেটি', 'বুঢ়া শালিকাই ক'ত মাত লোৱা শুনিছ', 'ভেটিত তিতালাও গজা', 'বেঙেনাৰ ভিতৰি পোক',

'অল্পবিদ্যা ভয়ঙ্কৰী', 'বৃদ্ধস্য তৰুণী ভাৰ্যা' ইত্যাদি। অসমীয়া গাঁৱলীয়া সমাজৰ বুঢ়া-মেথাৰ মুখে মুখে চলা দৃষ্টান্ত, উপমা আদিৰ স্বাভাৱিক উপস্থাপনে কৃত্ৰিমতা ৰদ কৰি সংলাপক অতি আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। যেনে— 'ইয়ং অধিকমনোজ্ঞা বল্কলেনাপি তন্বী।' স্বভাৱসুন্দৰ তেনে দুটামান সংলাপ হ'ল—

(১) মেধী ঃ হেৰ হেৰ! ৰণত পৰি ক'লীয়া হ'ল বুলি, কিবা বোলেনে, বয়স গৰকা, তিনিমূৰীয়া বাপেৰক পিতাই বুলিবলৈ লাজ পোৱা হ'লি।

(২) গায়ন ঃ ৰ'দে বাদে নিদি, জপাত ভৰাই থলে হেৰ, পাট মেজাঙ্কৰি কাপোৰো গেলেপা লাগি গোৱৰ যেন হয়, বুইছ।

(৩) গায়ন ঃ ই মখমলৰ পুতেক জ্বিলালৈ গৈ জয়ৰাম গুচি 'জয়শঙ্কৰ' হ'ল। কেলেহুৱা কুকুৰৰ পদ্মলোচন নাম।

'বায়নৰ খোল'ৰ সংলাপত এটা বিশেষ বৈশিষ্ট্য হ'ল চুটি চুটি সংলাপৰ প্ৰয়োগ। বাস্তৱধৰ্মী ঘটনাক বাস্তৱধৰ্মী চুটি অথচ স্বাভাৱিক সংলাপে বাস্তৱ ৰূপত ফুটাই তোলাৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ অৰিহণা যোগাইছে। ইয়াতেই নাট্যকাৰৰ সংযত মনৰ পৰিচয় প্ৰকাশ পাইছে। সংলাপ প্ৰক্ষেপনৰ নামত অযথা দীঘলীয়া সংলাপ নিদি নাট্যকাৰে পৰিমিতাচাৰী মনৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে।

সংঘাত ঃ

নাটকীয় ঘটনাৰ বিকাশ হয় সংঘাতৰ মাজেদি। এই সংঘাত সাধাৰণতে দুবিধ- অন্তৰ্সংঘাত আৰু বহিৰ্সংঘাত।[১৪] অন্তৰ্সংঘাত হ'ল ব্যক্তিগত চৰিত্ৰৰ সিদ্ধান্তবিহীন মনৰ দেৱত্ব আৰু পশুত্বৰ সংঘাত। এই সংঘাত মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। আনহাতে নাটকত বিভিন্ন প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ অৱতাৰণা কৰি কথোপকথন আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ যোগেদি দেখুওৱা সংঘাত হ'ল বহিৰ্সংঘাত।[১৫] মানুহ বা সমাজ জীৱনৰ প্ৰতিফলনেই যিহেতু নাটক, সেয়েহে ব্যক্তিজীৱনৰ সংঘাত অথবা সমাজ জীৱনৰ সংঘাতেই নাটকত প্ৰতিফলিত হোৱা দেখা যায়। সেইকাৰণে সংঘাত কেবা ধৰণৰো হ'ব পাৰে। 'ব্যক্তিৰ দৈৱৰ লগত সংঘাত, মানুহৰ মানুহৰ বিৰোধত সংঘাত, সমাজ শক্তিৰ লগত ব্যক্তিৰ বিৰোধ, সংস্কৃতিৰ লগত সংস্কৃতিৰ, সংস্কৃতিৰ লগত দুষ্কৃতিৰ সংঘাত, ঐতিহ্যৰ লগত আধুনিকতাৰ সংঘাত। আকৌ অন্তৰ্সংঘাত হ'ব পাৰে 'প্ৰবৃত্তিৰ লগত বিপৰীত প্ৰবৃত্তিৰ, বোধিৰ লগত বুদ্ধিৰ,

---

১৪ বীৰেন বৰকটকী, সাহিত্যৰ পটভূমি, ১৯৯৬; পৃষ্ঠা- ২১

১৫ উক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ২২

হৃদয় বৃত্তিৰ লগত যুক্তি চেতনাৰ, আদৰ্শৰ লগত পৰিস্থিতিৰ আৰু মূল্যবোধৰ লগত বিপৰীত মূল্যবোধৰ সংঘাত।[১৬]

'ব্ৰায়নৰ খোল' নাটকত প্ৰতিফলিত হোৱা প্ৰধান সংঘাতটোৱেই হ'ল সংস্কৃতিৰ লগত সংস্কৃতিৰ সংঘাত। ডেকাচামে ভাওনাৰ ঠাইত নব্য নাট্য-সংস্কৃতি থিয়েটাৰক গাঁৱলৈ আদৰি আনিব বিচাৰে। আৰু বায়নে তিথিত ভাওনা কৰিব লাগিব বুলিহে দৃঢ় ঘোষণা কৰিছে। এই সংঘাতেই চূড়ান্ত পৰ্যায়লৈ গৈ ব্যক্তিৰ লগত সমাজৰ অথবা ঐতিহ্যক প্ৰতিষ্ঠা দিব খোজা বায়নৰ লগত সমগ্ৰ সমাজৰ সংঘাতলৈ পৰ্যবসিত হৈছে। অৱশ্যে এই চূড়ান্ত সংঘাতে নাট্য-কাহিনীক পৰিসমাপ্তিৰ পিনে লৈ গৈছে। কিন্তু সেই পৰিসমাপ্তি বিৰোধতে শেষ হোৱা নাই। তাৰ বিপৰীতে সোণালীপাম গাঁৱলৈ নব্য সংস্কৃতি বোৱাই আনিব বিচৰা ডেকাসকলে ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰাৰ ওচৰত আঁঠু লৈছে আৰু পৰম্পৰাৰ ৰক্ষক বায়নেও তিথিত ভাওনাক আগস্থান দিয়াৰ ওপৰত দৃঢ় মত ব্যক্ত কৰি কৈছে-'থিয়েট্ৰৰ কিয় নাপাতিবি? মোৰ কথাতে নাপাতিবিনে? থিয়েট্ৰৰ কালিদাসেও পাতিছিল। সেই সুৰীয়া থিয়েট্ৰৰ পাতিবি। কিন্তু গুৰুজনাৰ বছেৰেকীয়া তিথিত তহঁতে ভাওনা এখন যেনে তেনে পাতিবি।"

সমগ্ৰ নাটখনে নাটকীয়তা ৰক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত উজুটি খাব লগা হোৱা নাই। নাট্যোৎকণ্ঠাও শেষলৈকে বজাই ৰাখিব পাৰিছে। কিন্তু নাট্যশ্লেষ (irony)ৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ ক্ষীণ। তথাপি এইটো স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে নাট্যকাৰে নাটকীয় কথাবস্তু উপস্থাপনত যি কলা-কৌশল অৱলম্বন কৰিছে, সেই কলাকৌশলে দুটা ভিন্নমুখী দিশৰ সন্ধান দিছে। এটা হ'ল অভিনৱ নাট্যশৈলী আৰু আনটো হ'ল ঐতিহ্যৰ বুকুত পৰম্পৰাৰ সংস্থাপনা। মুঠতে নাট্য কাহিনী, চৰিত্ৰাঙ্কন, সংলাপ প্ৰক্ষেপন, সংঘাত, নাট্যোৎকণ্ঠা, নাটকীয়তা আৰু ভাওনাৰ বোকোচাত আধুনিক নাট্যশৈলীৰ ৰূপায়ণ আদি অভিনৱ কলা-কৌশলে সমগ্ৰ নাটখনকে বিশেষ বৈশিষ্ট্যযুক্ত কৰি তুলিছে। সেয়েহে 'বায়নৰ খোল' অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসলৈ আগবঢ়োৱা অনন্য অৱদানৰ এক নব্য সংযোজন। ❑

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

○ মনোৰঞ্জন চৌধুৰী, ডিম্বেশ্বৰ বৰা (সম্পাদিত), ভাষা সাহিত্যৰ জেউতি, প্ৰকাশক ঃ অসমীয়া বিভাগ, গোসাইগাঁও মহাবিদ্যালয়, ২০০৩

---

[১৬] মহেন্দ্ৰ বৰা, পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৮৫-৮৬

- ৰামমল ঠাকুৰীয়া ঃ সাহিত্য বিচাৰ, লক্ষীপ্ৰকাশ, গুৱাহাটী ২য় সংস্কৰণ, ১৯৭১
- যুগল দাস ঃ বায়নৰ খোল, ৰংগবেদী প্ৰকাশন, পাঠশালা, ২য় প্ৰকাশ ১৯৯৪
- ৰমেশচন্দ্ৰ পাঠক ঃ নাটক আৰু নাটক, বুকলেণ্ড, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ-১৯৯১
- বীৰেন বৰকটকী ঃ সাহিত্যৰ পটভূমি, অসম বুক ডিপো, গুৱাহাটী-১, ষষ্ঠ প্ৰকাশ, জুলাই ১৯৯৬
- হোমেন বৰগোহাঞি ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (ষষ্ঠ খণ্ড), ১৯৯৩
- মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ সাহিত্য উপক্ৰমণিকা, বনলতা, ডিব্ৰুগড়, ১৯৯১
- সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ, গ্ৰন্থপীঠ, ৩য় প্ৰকাশ ১৯৮৩
- শৈলেন ভড়ালী ঃ ট্ৰেজেডী বিচাৰ, বাণীপ্ৰকাশ, ১৯৯০
- ঐ ঃ নাটক আৰু অসমীয়া নাটক, বাণীপ্ৰকাশ, ১৯৯০
- পোনা মহন্ত ঃ নাটক আৰু নাট্যকাৰ, বনলতা, ১৯৮৬
- লক্ষীকান্ত মহন্ত ঃ বিশ্ব সাহিত্যৰ আভাস, বনলতা, ১৯৯৩
- সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, সৌমাৰ প্ৰকাশ, ১৯৯৬

ইংৰাজী ঃ-

- W.H. Hudson : An Introduction to Study of Literature
- A Nicoll : The Theory of Drama, NewDelhi, 1969

'নিমিলা অংক' নাটকত হৰকান্তৰ ট্ৰেজেডি

ড° উপেন্দ্ৰজিৎ শৰ্মা

লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীয়ে ৰচনা কৰা নাটকসমূহৰ ভিতৰত 'নিমিলা অংক' এখন উল্লেখযোগ্য নাটক। ১৯৬৫ চনত প্ৰকাশিত তিনি অংকবিশিষ্ট 'নিমিলা অংক' নাটকখনিক সামাজিক নাটক বুলি কোৱা হয় যদিও নাটকখনে সামাজিক সমস্যাৰ সলনি পাৰিবাৰিক সমস্যাকহে প্ৰধানকৈ উপস্থাপন কৰিছে। সেই ফালৰপৰা এই নাটকখনিক পাৰিবাৰিক সমস্যাপ্ৰধান নাটক হিচাপে চিহ্নিত কৰাহে বোধহয় সমীচীন হ'ব। নাটকখনিৰ মাজেৰে নিম্ন মধ্যবিত্ত পৰিয়াল এটাৰ বাস্তৱভিত্তিক প্ৰতিচ্ছবিৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণ সম্ভৱ হৈছে।

'নিমিলা অংক' নাটকখনিৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হ'ল পেঞ্চনপ্ৰাপ্ত কেৰাণী হৰকান্ত। হৰকান্তৰ পৰিয়ালৰ দুখ-দৈন্য, আৰ্থিক দুৰৱস্থা, পাৰিবাৰিক অশান্তি আদিক কেন্দ্ৰ কৰিয়ে নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আগবাঢ়িছে। বয়োবৃদ্ধ হৰকান্তৰ প্ৰথম পক্ষৰ পুতেক বোৱাৰীয়েক, নাতিনীয়েক, দ্বিতীয় পক্ষৰ পত্নী, চাৰিজনকৈ পুতেক আৰু চাকৰ-নাকৰে ভৰা এখন বৃহৎ পৰিয়াল। পৰিয়ালৰ ভৰণ-পোষণৰপৰা আৰম্ভ কৰি জীৱন-ধাৰণৰ সকলো দায়-দায়িত্ব এই বৃদ্ধ হৰকান্তৰ ওপৰত। তেওঁ কোনোপধ্যে পেঞ্চনৰ ধনেৰে পৰিয়ালটোক পোহ-পাল দিব নোৱাৰি পাইয়নীয়াৰ কোম্পানী নামৰ প্ৰতিষ্ঠান এটাত অতি কম দৰমহাতে কাম কৰিবলৈ লয়। তেওঁৰ বৰপুত্ৰ সজাগ-সচেতন যদিও পঙ্গু। ডাঙৰ বোৱাৰীয়েকে হৰকান্তক কিছু আৰ্থিক সকাহ দিবৰ বাবে সামান্য দৰমহাতে কোম্পানী এটাত কাম কৰিবলৈ বাধ্য হয়। হৰকান্তৰ পত্নী বিমলা ধোঁৱাখুলীয়া স্বভাৱৰ। ঘৰৰ সমস্যা, পুত্ৰসকলৰ দায়-দায়িত্বক একাষৰীয়াকৈ থৈ সামাজিক মহিলা হোৱাৰ নিচাত্মিকাবোধত ভুগি মেল-মিটিং কৰি ঘূৰি ফুৰে। সময়ে সময়ে হৰকান্তৰ কষ্টোপাৰ্জিত ধনৰ শৰাধ কৰিবলৈও বিমলাই সংকোচ নকৰে। সকলো সময়তে উচ্চ-বাচ্য ভাব ব্যক্ত কৰি হৰকান্তক মানসিক নিৰ্যাতন দিয়ে। দ্বিতীয় পক্ষৰ সন্তান নাৰায়ণ আৰু কেশৱৰো ঘৰখনৰ প্ৰতি কোনো দায়-দায়িত্ব নাই। নাৰায়ণ কবি হোৱাৰ চিন্তাত মগ্ন। নিজৰ কনিষ্ঠ ভাতৃ সোণ টাইফইড ৰোগত আক্ৰান্ত হৈ মৃত্যু যন্ত্ৰণাত চট্ফটাই থকা মুহূৰ্ততো ৰুগীয়াৰ বিছনাত বহি সি কবিতা লিখাত ব্যস্ত। দ্বিতীয় সন্তান কেশৱ নামত বিপ্লৱী। কথাই কথাই বিপ্লৱৰ ফুলজাউৰি, কিন্তু ঘৰৰ কথা, ধন উপাৰ্জন কৰাৰ কথা চিন্তা কৰিবৰ তাৰ সময় নাই। বুঢ়া হৰকান্তৰ কষ্টোপাৰ্জিত ধনকেইটাও খৰচ

কৰিবলৈ সি কুণ্ঠাবোধ নকৰে। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে বাপেকৰ জেপ লুৰুকিও টলি উদং কৰা তাৰ স্বভাৱ। নানা অভাৱ-অনাটনৰ মাজেৰে পৰীক্ষাৰ ফিজকেইটা যোগাৰ কৰি দিয়াৰ পিছতো পৰীক্ষা নিদি বিপ্লৱ কৰে। ব্যৱহাৰত কেশৱ উচ্ছৃংখল স্বভাৱৰ। সৰু দুই পুত্ৰ সোণ আৰু মুকুট স্কুলত পঢ়ে যদিও পঢ়াতৈ মতি গতি নাই। এই সকলো খৰচ বুঢ়া হৰকান্তৰ মূৰৰ ওপৰত। চতুৰ্থ পুতেক সোণ টাইফইড ৰোগত আক্ৰান্ত হয়। ডাক্তৰে যি দামী ঔষধ খুৱাবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে হৰকান্তই ঘৰৰ বাচন-বৰ্তন বিক্ৰী কৰিও যোগাৰ কৰিব নোৱাৰে। ইফালে মিউনিচিপালিটিৰ কৰ আদায়ৰ জাননী, মহাজনৰ ঋণ আদি এশ এবুৰি সমস্যাই হৰকান্তক জুৰুলা কৰি তোলে। কিবা এটা সমস্যা সমাধান কৰাৰ কথা ভাবিলে আনফালে দহোটা সমস্যাই মূৰ দাঙি উঠে। দৰৱৰ অভাৱত সোণৰ অৱস্থা ক্ৰমে বেয়াৰ ফালে ঢাল খায়। ডাক্তৰে কোৱা "টকা থাকিলে মানুহ নমৰে" কথাষাৰকে ৰক্ষা কবচৰূপে জপ কৰি গোটেই জীৱনটো সত্য পথৰপৰা বিচলিত নোহোৱা হৰকান্তই পুত্ৰৰ প্ৰাণ ৰক্ষাৰ তাড়নাত আগবাঢ়ি যায় নিজৰ কৰ্ম প্ৰতিষ্ঠান পাইয়নীয়াৰ কোম্পানীলৈ। উক্ত কোম্পানীৰপৰা ধন হৰলুকী কৰি পুত্ৰৰ বাবে ঔষধ কিনি হৰকান্ত যেতিয়া ঘৰ পায় তাৰ ঠিক আগে আগে পুতেক সোণৰ মৃত্যু হয়। ঠিক সেই সময়তে নগদ টকা চুৰি কৰাৰ সন্দেহত হৰকান্তৰ নামত গ্ৰেপ্তাৰী পৰোৱানা লৈ দাৰোগা উপস্থিত হয়। বৃদ্ধ হৰকান্তৰ মূৰত আকাশী সৰগ ভাঙি পৰে। এফালে নিজৰ পুত্ৰ বিয়োগৰ শোক; আনফালে জীৱনৰ আদৰ্শপথৰপৰা বিচ্যুত হোৱাৰ যন্ত্ৰণা। হৰকান্ত জীয়াই থাকোঁতেই যেন নৰক যন্ত্ৰণা ভোগ কৰিবলগীয়া হয়।

নাটকখনিৰ কাহিনীভাগ নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজৰ এটি পৰিয়ালৰ আৰ্থিক সমস্যাকে মূল হিচাপে লৈ আগবাঢ়িছে। নাটকখনিৰ কাহিনীভাগত নিম্ন মধ্যবিত্তৰ ট্ৰেজেডি ৰূপায়ণ হৈছে। হৰকান্তৰ পৰিয়ালৰ শোকাৱহ পৰিণতিৰ বাবে যে কেৱল আৰ্থিক দুৰৱস্থাই দায়ী এনে নহয়। আৰ্থিক দুৰৱস্থাৰ লগতে আছে হৰকান্তৰ দ্বিতীয় পক্ষৰ পত্নী বিমলা আৰু দ্বিতীয় পক্ষৰ সন্তান নাৰায়ণ আৰু কেশৱৰ ঘৰখনৰ প্ৰতি আওকণীয়া মনোভাব। সকলোৱে হৰকান্তৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হৈ এক উচ্ছৃংখল জীৱন-যাপনত ব্যস্ত। চৰিত্ৰবোৰৰ কথা আৰু কামৰ মাজত মিল নাই।

'নিমিলা অংক' নাটকখনিৰ কাহিনীভাগ যদিও পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচিত তথাপি ট্ৰেজেডিৰ গাম্ভীৰ্য ইয়াত ৰক্ষিত হোৱা নাই। পাশ্চাত্যৰ লোকৰ জীৱন-সংগ্ৰামত যি কঠোৰতা বা প্ৰচণ্ডতা লক্ষ্য কৰা যায়; 'নিমিলা অংক' নাটকত সেই কঠোৰতা বা প্ৰচণ্ডতা দেখা নাযায়। নাটকখনিত কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হৰকান্ত তথা তেওঁৰ পৰিয়ালটো যি আৰ্থিক অনাটনৰ বলি হ'ল, সেই ঘটনাংশৰ দুখ-বিপৰ্যয়ে

ট্ৰেজেডিৰ আৱশ্যকীয় ৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ নহ'ল। 'নিমিলা অংক' নাটকখনিৰ কাহিনীভাগত দুখাত্মক পৰিণতি আছে যদিও সি করুণ ৰসসিক্ত কৰি দৰ্শকক সহানুভূতিহে জন্মালে। ফলস্বৰূপে নাটকখনি ট্ৰেজেডিৰ শাৰীলৈ উন্নীত নহ'ল।

'নিমিলা অংক' নাটকখনিৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হৰকান্ত এক বিষন্নপ্ৰায় নায়ক। তেওঁ সৰল, শান্ত-শিষ্ট প্ৰকৃতিৰ। নাটকখনিৰ কাহিনীভাগৰ প্ৰথমছোৱাত হৰকান্তৰ গাত ইচ্ছাকৃত কোনো দোষ-ত্ৰুটী দেখা পোৱা নাযায়। তেওঁ গোটেই জীৱনলৈ পৰিয়ালটোৰ ভৰণ-পোষণৰ দায়-দায়িত্ব হেলাৰঙে মূৰ পাতি লৈছে। পৰিয়ালৰ প্ৰতিজন সদস্যৰে অভাৱ-অভিযোগ পাৰ্যমানে দূৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। পেঞ্চনৰ ধনেৰে বলে নোৱাৰি সামান্য দৰমহাৰ বিনিময়ত এটা প্ৰতিষ্ঠানৰ কাম কৰিবলৈ লৈছে। হৰকান্তৰ গোটেই জীৱনটো পানীত হাঁহ নচৰা অৱস্থা হৈছে। তেওঁৰ জীৱনলৈ হাজাৰটা লেঠা, বিপদ-বিঘিনি আহিছে। এফালে এটা সমস্যা জোৰা টাপলি মাৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে আনফালে হাজাৰটা সমস্যাই দেখা দিয়ে। মুঠৰ ওপৰত জীৱনৰ অংক কোনোফালে মিলাব নোৱাৰা অৱস্থা। তথাপি হৰকান্ত প্ৰথমছোৱাত ভাঙি পৰা নাছিল। প্ৰথম অৱস্থাত তেওঁৰ চৰিত্ৰত আদৰ্শ গৃহস্থ এজনৰ ৰূপটোকে প্ৰকাশ পাইছিল। তেওঁ নিজৰ ঘৰখন, সতি-সন্ততিবোৰ সুন্দৰ হোৱাটো বিচাৰে; কিন্তু কোনেও বুঢ়াৰ কথা শুনিবলৈ প্ৰস্তুত নহয়। টকাৰ অভাৱত গৃহস্থৰ আন সদস্যৰ বাবে মাছ-পুঠি যোগাৰ কৰিব নোৱাৰি বেমাৰী বৰপুত্ৰ গোপালৰ বাবে মাগুৰ মাছ এটাকে আনি জোল বনাই দিয়াৰ কথা কোৱাত সতিয়া মাক বিমলাই উচ্চ-বাচ্য কৰিছে। তেতিয়া হৰকান্তই সাধাৰণভাৱে পত্নীক বুজনি দি কৈছে-" তুমি তেনেকৈ নক'বাচোন। বেমাৰী ল'ৰা। তাৰ অলপ যতন নকৰিলে হয়নে?"

হৰকান্তৰ পত্নী বিমলাই ঘৰখনৰ, পুত্ৰসকলৰ চিন্তা একাষৰীকৈ থৈ মেল-মিটিং কৰি ঘূৰি ফুৰে। এইকথা হৰকান্তই কোনোপধ্যে সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ পত্নীক বুজনি দিবলৈ চেষ্টা কৰে যদিও ঘৰখনত অশান্তি হোৱাৰ ভয়ত কঠোৰ হ'বলৈ ইচ্ছা নকৰে। হৰকান্তৰ পত্নীয়ে যিবোৰ মানুহৰ লগ লাগি মেল মিটিং কৰি ঘূৰি ফুৰে বা যিবোৰ মানুহৰ প্ৰশস্তি গায় সেই আটাইবোৰ মানুহে চোৰাং বেপাৰী, চুৰি, দগাবাজি, লুণ্ঠচামিৰ ওস্তাদ। সেই কথা হৰকান্তই পত্নীৰ আগত ব্যক্ত কৰাত পত্নীয়ে তেওঁলোকৰ গুণ বখানি কথাৰ ফুলজাউৰি ছটিয়াই তেওঁলোকে কি কি মহান কাম কৰিছে তাৰ লেখ দিয়ে। প্ৰত্যুৎত্তৰত হৰকান্তই কোৱা-" তেওঁৰ দৰে অন্যায় কৰি ধন ঘটিলে ময়ো চাৰি আলিয়ে চাৰি আলিয়ে তোমাৰ নামত তাজমহল সাজি দিব পাৰোহে। পিছে কেইদিনলৈ টিঘিলঘিলাব? নেদেখাজনে সকলো দেখি আছে নহয়।" - এই উক্তি শাৰীৰপৰা তেওঁৰ সততাৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

হৰকান্তই পৰিয়ালৰ প্ৰতিজন সদস্যৰ প্ৰতি এটা দায়িত্বভাব পোষণ কৰে। তেওঁৰ বোৱাৰীয়েক সাবিত্ৰীৰ অসুখ আৰু কষ্টৰ কথা জানিব পাৰি নিজে ঔষধ বিচাৰি আনি বৰপুত্ৰ গোপালৰ হাতত দি ব্যক্ত কৰিছে-" অ এইটো ল'। বোৱাৰীৰ অসুখটোৰ দৰৱ। গাঁৱৰ এজন কবিৰাজৰ বৰ প্ৰমাণী দৰব বোলে। আমাৰ ফাৰ্মৰ এজন কেৰাণীয়ে আনি দিছে। তেওঁৰ ঘৈণীয়েকৰো এই একে অসুখেই হৈছিল বোলে। দুপালি খুৱাওঁতেই একেবাৰে ভাল পালে। (দৰব দি) তই নিজে মন কৰি খুৱাবি, তাইৰ স্বাস্থ্যৰ কাৰণে বৰ চিন্তা হৈছে। দিনটো অফিচত কাম কৰে,- আহিয়েই ঘৰৰ সকলো লেঠা মাৰিব লাগে। জিৰণি তাইৰ নাই বুলিলেই হয়। তদুপৰি মনত অশান্তি।" এই ধৰণৰ কথাৰপৰা হৰকান্তৰ পৰিয়ালৰ প্ৰতি থকা দায়িত্ববোধৰ সুন্দৰ প্ৰকাশ ঘটিছে।

পুতেক নাৰায়ণ আৰু কেশৱকো জীৱন যুদ্ধৰ সঠিক পথলৈ আনিবলৈ হৰকান্তই সততে চিন্তা কৰে। কবিতা লিখাত মছগুল নাৰায়ণক উদ্দেশ্যি হৰকান্তই কৈছে-"কবিতা লেখিলে কি হ'ব ? পাঠ্যপুথি লেখ। গণনা শিক্ষা, ভূগোল এইবোৰত লাভ আছে, সাহিত্য কৰি কি লাভ?" ধাৰ কৰি পৰীক্ষাৰ ফিজ দিয়া সত্বেও পৰীক্ষা নিদি বিপ্লৱ কৰিবলৈ ওলাই অহা কেশৱক বুজনি দিবলৈ কৈছে-"আৰু এই তোৰ বুঢ়া বাপেৰে মূৰ আফালিয়াই মৰিব। ইয়াকে তই বিচাৰিছ? strike কেৱল Strike ; মৰিবি, নিজৰ দোষত নিজে মৰিবি। এই বুঢ়াই চকু মুদিলে Spontaneous Hunger Strike ৰ শ্বহীদ হ'বি, নপঢ়— এৰি পেলা। মোৰ এই বুকুৰ তেজ পানীকৰি অৰ্জা টকাকেইটা অযথা নষ্ট কৰ কিয়?"

হৰকান্তৰ এনেবোৰ কথাৰপৰা এগৰাকী দায়িত্বশীল পিতৃৰ পৰিচয় পোৱা যায়। পৰিয়ালটোক নিয়াৰীকৈ চলাবলৈ গৈ হৰকান্তই ক'ত ধৰিব ক'ত এৰিব তাৰ উপায় বিচাৰি নোপোৱা হৈছে। ঘৰখনত ইমানবোৰ সমস্যাৰ মাজতে, পঙ্গু জীৱন-যাপন কৰা বৰপুত্ৰৰ চিন্তা, মিউনিচিপালটিৰ কৰ অনাদায়ৰ জাননী, মহাজনৰ ধাৰৰ মাজত বুঢ়াই দিনতে এন্ধাৰ দেখিছে। তেনে অৱস্থাতো নৰহৰি মহাজনে বুঢ়াৰ পুতেকৰ ওপৰত গোচৰ দিবলৈ অহাত মহাজনে কোৱাৰ আগতে হৰকান্তই ব্যক্ত কৰিছে—"আমাৰনো কেতিয়াবা ভাল হ'বনে মহাজন! পিছে নমৰি আছো যেনিবা। মহাজন, দায়-দোষ নধৰিব। এই বিহুৰ আগতে মই আপোনাৰ টকা শোধাম। পলম হৈছে হয়— কিন্তু মোৰ মনত আছে।" হৰকান্ত গৰীৱ হ'ব পাৰে, কিন্তু তেওঁৰ সততা আছে। এইধৰণৰ ভাবেই কথাবাৰ্তাৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পাইছে।

ঘৰখনৰ এশ এটা সমস্যা মূৰ পাতি লোৱা হৰকান্তৰ চতুৰ্থ পুতেক সোণ যেতিয়া টাইফইড ৰোগত আক্ৰান্ত হ'ল তাৰ বাবে তেওঁ কোনোপধ্যে ঔষধ যোগাৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ নহৈ অস্থিৰ হৈ পৰিল। ঘৰৰ সাঁচতীয়া বানবাটি বিক্ৰী কৰি

মহাজনৰ ঋণ পৰিশোধৰ অন্তত ৰোৱা ধনখিনিৰে এটা ঔষধ কিনি আনি পুতেকক খুৱাই ভাল কৰিবলৈ ব্যৰ্থ চেষ্টা কৰিলে। এইফালে বুঢ়াই দৰমহা পাবলৈও আৰু এসপ্তাহ বাকী। ৰোগীৰ ৰোগ কমিব চাৰি দিনে দিনে বাঢ়িহে গৈ আছে। শেষত ডাক্তৰে আহি কোৱা—"টকা থাকিলে মানুহ নমৰে" বোলা কথাষাৰকে ৰক্ষা কৱচৰূপে জপ কৰি হৰকান্ত লাহে লাহে আগবাঢ়ি গ'ল নিজৰ কৰ্ম প্ৰতিষ্ঠান'পাইয়নীয়াৰ' কোম্পানীলৈ। এই কোম্পানীৰপৰা নগদ ধন চুৰি কৰি পুত্ৰৰ প্ৰাণৰক্ষাৰ বাবে ঔষধ কিনি হৰকান্ত ঘৰ পায় মানে পুত্ৰৰ মৃত্যু হয়। লগে লগে নগদ ধন চুৰিৰ অপৰাধত হৰকান্তক গ্ৰেপ্তাৰ কৰিবলৈ গ্ৰেপ্তাৰী পৰোৱানা লৈ দাৰোগা হৰকান্তৰ ঘৰত উপস্থিত হয়। বৃদ্ধ হৰকান্তই দিনতে এন্ধাৰ দেখে । এফালে পুত্ৰৰ মৃত্যু যন্ত্ৰণাৰ দুখ, আনফালে জীৱনৰ আদৰ্শ পথৰপৰা স্খলন হোৱাৰ দুখ।

'নিমিলা অংক' নাটকখনৰ হৰকান্তৰ ট্ৰেজেডি নিম্ন মধ্যবিত্তৰ ট্ৰেজেডি। তেওঁ আমাৰ সমাজখনৰ প্ৰতিনিধি মাত্ৰ। সমগ্ৰজীৱন সততাৰে পাৰ কৰা হৰকান্তই পুত্ৰৰ প্ৰাণৰক্ষা কৰিবলৈ ধন চুৰি কৰাৰ আগলৈকে ক'তো ভুল কৰা নাছিল। তেওঁ পাৰ্যমানে ঘৰখন চম্ভালিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। পুত্ৰসকলক শিক্ষা দিবলৈ, জ্ঞান দিবলৈ আৰু বাস্তৱতাৰ মুখামুখি হ'বলৈ চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু হৰকান্তৰ কথা শুনিবলৈ পৰিয়ালৰ সদস্যসকল প্ৰস্তুত নহয়। নানা আৰ্থিক-অনাটন, পুত্ৰ- পত্নীৰ উচ্ছৃংখল জীৱন-ধাৰণ, পত্নীৰ দায়-দায়িত্বহীনতা আদি এশ এটা মানসিক যন্ত্ৰণায়ো হৰকান্তক বিপথে পৰিচালিত কৰিব পৰা নাছিল। তেওঁ সদায় নিজৰ সিদ্ধান্তত অটল আছিল। এদিনাখন কোম্পানীৰ কেচ মিলাব নোৱাৰি আৰ্থিক অনাটনত ভোগা হৰকান্তই পঙ্গু পুতেক গোপালৰপৰা লৈ যোৱা টকা দুটাকে দি কেচ মিলাই আহিছিল। ইমানখিনিলৈ বৃদ্ধ হৰকান্তই নাটকখনিৰ আদৰ্শ চৰিত্ৰ হিচাপেই ভুমুকি মাৰিছিল। কিন্তু শেষত পুত্ৰৰ প্ৰাণ ৰক্ষাৰ বাবে ঔষধ কিনিবলৈ কোম্পানীৰ নগদ ধন চুৰি কৰা কাৰ্যত বাস্তৱতা আছে, কিন্তু আদৰ্শ নাই। হৰকান্তৰ এই কাৰ্যই নাটখনিৰ শিক্ষনীয় দিশটোত কিছু পৰিমাণে হ'লেও চেকা পেলালে। 'নিমিলা অংক' নাটকখনিৰ কাহিনীভাগ আদৰ্শাত্মক নহ'ল। হৰকান্তৰ এই ধৰণৰ চাৰিত্ৰিক পতনে দৰ্শকৰ মনত ঘৃণাৰ উদ্ৰেক নকৰিলে; সহানুভূতিহে জন্মালে। জীৱনৰ শেষ কালছোৱাত আদৰ্শভ্ৰষ্ট হৈ পৰা হৰকান্তও বিষণ্ণ নায়ক (Tragic hero) ৰ পৰ্যায়ৰপৰা আঁতৰি আহিল। নাটকখনত হৰকান্ত আংশিক বিষণ্ণ নায়ক ৰূপেহে প্ৰতিষ্ঠিত হ'ল। নাটকখনিত হৰকান্তৰ এই কাৰ্যই নিম্ন মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ বাস্তৱভিত্তিক চিত্ৰৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণ অধিক ফলপ্ৰসূ কৰি তুলিলে। ❐

'নিমিলা অংক' নাটকত নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজৰ চিত্ৰ

ড° উপেন্দ্ৰজিৎ শৰ্মা

লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী অসমীয়া সাহিত্যজগতৰ এক চিৰপৰিচিত নাম। তেখেতৰ সাহিত্য সাধনাৰ মূল উৎস হ'ল তেখেতৰ চকুৰ আগত দেখা বাস্তৱ সমাজখন। অসমীয়া সাহিত্য জগতত তেখেত এগৰাকী হাস্য-ব্যঙ্গ লেখকৰূপে অধিক সমাদৃত। অসমৰ সমাজ-জীৱনৰ লগত গভীৰভাৱে সম্পৃক্ত হৈ থকা চৌধুৰীৰ কেইবাখনো নাটক পোৱা যায়। তেখেতৰ ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত নাটসমূহৰ ভিতৰত -'একলব্য' (১৯৩৫), 'আলিবাবা' (১৯৩৯),'ৰক্ষকুমাৰ' (১৯৫২) আৰু 'নিমিলা অঙ্ক' (১৯৬৫); অপ্ৰকাশিত অথচ বিভিন্ন ৰঙ্গমঞ্চত অভিনীত নাট্যকৰ্মসমূহৰ ভিতৰত 'বিষ্ণুশৰ্মাৰ বিচাৰ', 'অচল টকা', 'ৰূপান্তৰ', 'দেশৰ দস্তুৰ' উল্লেখযোগ্য। লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ প্ৰতিখন নাটকে একো-একোখন মঞ্চসফল নাটৰূপে চিহ্নিত হৈছে। এই নাট্যকৰ্মসমূহৰ ভিতৰত আকৌ 'ৰক্ষকুমাৰ' আৰু 'নিমিলা অঙ্ক' নাট দুখনি সৰ্বজনপ্ৰিয় মঞ্চসফল নাট।

১৯৬৫ চনত প্ৰকাশ পোৱা লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অংক' নাটকখনি এখন তিনি অঙ্কবিশিষ্ট সামাজিক নাটক। নাটকখনিত এটা পৰিয়ালৰ আৰ্থিক দৈন্যতা সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে। দৰিদ্ৰতাৰ কবলত পৰি কিদৰে এটা পৰিয়াল ক্ৰমে ক্ৰমে নিঃশেষ হৈ যাব ধৰিছে তাৰ সুন্দৰ আভাস নাটকখনিৰ জৰিয়তে পাব পাৰি। কোনো ফালৰপৰাই জীৱনৰ অংক মিলি নহাটোৱে 'নিমিলা অংক' নাটকখনিৰ মূল প্ৰতিপাদ্য বিষয়। সেইফালৰপৰা বিচাৰ কৰি চালে 'নিমিলা অংক' নাটকখনিক এখন পাৰিবাৰিক নাটক বুলি কোৱাহে বেছি সমীচীন হ'ব। কাৰণ নাটখনিত তেনে কোনো বিশেষ সামাজিক সমস্যাই ঠাই পোৱা নাই আৰু চৰিত্ৰবোৰো সামাজিক সমস্যাৰ বলি হোৱা নাই। কিন্তু নাটকখনিত উল্লিখিত ঘটনাৰাজি পৰিয়ালকেন্দ্ৰিক যদিও এই ধৰণৰ সমস্যাই আমাৰ সমাজ-জীৱনত প্ৰভাৱ নেপেলোৱাকৈ নাথাকে। দৰিদ্ৰতাৰ কবলত পৰি যেতিয়া সমাজৰ একো একোটা পৰিয়াল নিঃশেষ হৈ যোৱাৰ উপক্ৰম হয়, তেতিয়াই সমাজৰ সুস্থ বাতাৱৰণত আউল লাগে। ঘৰুৱা সমস্যাবোৰে সমাজলৈও অশান্তি নমাই আনে, ফলত সমাজ-জীৱন বিপথে পৰিচালিত হয়। লগে লগে সমাজত অশান্তিৰ পৰিমাণ বাঢ়ে। গতিকে ঘৰুৱা

সমস্যাকো সমাজে আওকাণ কৰিব নোৱাৰে। সেয়েহে লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অঙ্ক' নাটকখনিক কিছুপৰিমাণে সামাজিক নাটক ৰূপেও উপস্থাপন কৰিব পাৰি।

লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অঙ্ক' নাটকখনিত এজন অৱসৰপ্ৰাপ্ত বৃদ্ধ কেৰাণীৰ পৰিয়াল এটাৰ আৰ্থিক দুৰৱস্থাৰ লগতে স্বাৰ্থ-সংঘাত, পৰিয়ালৰ বিভিন্ন ব্যক্তিৰ মাজত ঈৰ্ষা-অসূয়া, সুখ-দুখ, স্নেহ-প্ৰীতিৰ এক দ্বন্দ্বাত্মক চিত্ৰৰ সুন্দৰ ৰূপায়ণ হৈছে। নাটখনিত কৰুণ ৰসাত্মক ভাব এটাই প্ৰায় সকলো সময়তে ক্ৰিয়া কৰি আছে। নাটখনিত আৰ্থিক দৈন্যতাৰ লগতে নিম্ন মধ্য বিত্ত সমাজৰ পৰিয়াল এটাৰ জীৱনৰ এশ এবুৰি সমস্যাই প্ৰধানকৈ বৰ্ণিত হৈছে। আৰ্থিক অভাৱত জৰ্জৰিত হৈ কিদৰে এটা পৰিয়াল জহি-খহি নিঃশেষ হৈ যাব ধৰিছে তাৰ বাস্তৱ চিত্ৰ নাটখনিৰ ঘটনাৰাজিৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পাইছে।

বাষষ্টিটা বসন্ত গৰকি অহা পেঞ্চনপ্ৰাপ্ত কেৰাণী হৰকান্তৰ পাৰিবাৰিক অশান্তি, আৰ্থিক দুৰৱস্থা, পৰিয়ালৰ সদস্যসকলৰ দায়-দায়িত্বহীনতা, সন্তানসকলৰ উচ্ছৃংখল জীৱন-যাপন, মিউনিচিপালিটিৰ কৰ অনাদায়, মহাজনৰ ঋণ পৰিশোধৰ চিন্তা, চিকিৎসাৰ অভাৱত চতুৰ্থ পুত্ৰৰ মৃত্যু, পুতেকৰ চিকিৎসাৰ বাবে হৰকান্তই নিজৰ কৰ্ম প্ৰতিষ্ঠানৰপৰা নগদ ধন চুৰি কৰাৰ অপৰাধত পুলিচৰদ্বাৰা গ্ৰেপ্তাৰী পৰোৱানা জাৰি আদি এশ এবুৰি সমস্যাই নাটখনিৰ কাহিনী নিৰ্মাণত বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছে।

নাটখনিৰ ঘটনাংশৰ জৰিয়তে নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ এক উৰলি যোৱা চিত্ৰ প্ৰতিটো স্তৰতে ৰূপায়িত হৈছে। আৰ্থিক দৈন্যতা কেৱল হৰকান্তৰ পৰিয়ালৰ সমস্যা নহয়; এইয়া আমাৰ সমাজখনৰ নিম্ন মধ্যবিত্ত প্ৰতিটো পৰিয়ালৰে এক জ্বলন্ত সমস্যাৰূপে চিহ্নিত হৈছে। চাকৰি থকা সময়ছোৱাত হৰকান্তই যিকোনো প্ৰকাৰে পৰিয়ালটোক ভৰণ-পোষণ দিব পাৰিছিল। কিন্তু চাকৰিৰপৰা অৱসৰ পোৱাৰ পিছত পেঞ্চনৰ ধনেৰে পাঁচজনকৈ পুতেক, এগৰাকী ভাৰ্যা, এজনী বোৱাৰী, এটি কণমাণি নাতিনী আৰু চাকৰ-নাকৰেৰে ভৰা এটা বৃহৎ পৰিয়ালৰ পোহ-পাল দিব নোৱাৰা হৈ পৰিল; ফলস্বৰূপে তেওঁ অতি কম দৰমহাতে বৃদ্ধ বয়সকো আওকাণ কৰি এটি বেচৰকাৰী কোম্পানীত কাম কৰিবলৈ ল'লে। বৃদ্ধ হৰকান্তক কিছু আৰ্থিক সকাহ দিয়াবৰ বাবে বোৱাৰীয়েক সাৱিত্ৰীয়েও ঘৰখনৰ নানা আলৈ-আহুকাল চম্ভালিও এটি সৰু চাকৰিত যোগ দিয়ে। তথাপিও হৰকান্তই এই বৃহৎ পৰিয়ালটোক ভৰণ-পোষণ দিয়াবলৈ ধনেৰে জোৰা-টাপলি মাৰিব নোৱাৰা হৈ পৰিল। পৰিয়ালটোৰ সমস্যা দিনে দিনে কমক চাৰি বাঢ়িহে আহিব ধৰিলে। বৃদ্ধ হৰকান্তই এফালে এটা সমস্যা সমাধান কৰিবলৈ আগবাঢ়িলে, আনফালে এশ এটা নতুন সমস্যাই মূৰ দাঙি থিয় দিয়ে। তথাপি বৃদ্ধই জীৱন-যুদ্ধত নিজকে

আগবঢ়াই দিছে। হৰকান্তৰ ঘৰখনৰ এই ধৰণৰ সমস্যা কেৱল তেওঁৰ ঘৰখনৰে সমস্যা নহৈ আমাৰ সমাজখনৰ নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ পৰিয়ালবোৰে আৰ্থিক সংকটত ভোগা এক সাৰ্বজনীন সমস্যাৰূপে ভুমুকি মাৰিছে।

আৰ্থিক সংকট কেৱল নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ একমাত্ৰ সমস্যা এনে নহয়। আৰ্থিক সংকটৰ লগতে আছে পৰিয়ালৰ সদস্যসকলৰ ঘৰখনৰ প্ৰতি আওকণীয়া মনোভাব আৰু চৰম বিশৃংখলতাপূৰ্ণ জীৱন-যাপন। এইক্ষেত্ৰত হৰকান্তৰ পৰিয়ালক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে হৰকান্তৰ দ্বিতীয়া পত্নী বিমলা, দ্বিতীয় পক্ষৰ সন্তান ক্ৰমে নাৰায়ণ, কেশৱ, সোণ আৰু মুকুট। সোণ আৰু মুকুট বয়সত শিশু; সিহঁতৰো শিশু অৱস্থাৰপৰাই পঢ়া শুনাত মতি-গতি নাই।

হৰকান্তৰ পত্নী বিমলাৰ ঘৰখনৰ প্ৰতি কোনো দায়-দায়িত্ব নাই। কেৱল মেল-মিটিং কৰি ঘূৰি ফুৰাত চখ। নিজকে সকলো সময়তে সচেতন মহিলা বুলি জহাই ফুৰে। ডাঙৰ ডাঙৰ কথা কোৱা, নিজৰ নাম জাহিৰ কৰাৰ দুৰ্বাৰ আকাংক্ষা, উচ্ছৃংখল পুতেককেইটাক শাসন নকৰি অত্যধিক প্ৰশ্ৰয় দিয়া, হোৱাই নোহোৱাই কিছুমান কথা কৈ বৃদ্ধ হৰকান্তক ব্যতিব্যস্ত কৰা, প্ৰথম পক্ষৰ ৰুগীয়া সন্তান গোপাল আৰু বোৱাৰীয়েক সাবিত্ৰীক কথাই কথাই মানসিক আঘাত দিয়া আদি তেওঁৰ নিত্য-নৈমিত্তিক কাৰ্য। বিমলাই এফালে দেশৰ কাম কৰি অস্পৃশ্যতা দূৰ কৰাৰ কথা কয় আৰু আনফালে নিজৰ ঘৰত অশৰণীয়া বুলি বোৱাৰীয়েকে ৰন্ধা ভাত খাবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰে। বিমলাই নিজ মুখেৰে প্ৰকাশ কৰা কথাৰপৰাই এই ধৰণাৰ সম্যক পৰিচয় পাব পাৰি—"অ' মই এতিয়া অশৰণীয়া বোৱাৰীৰ হাতে ভাত খাম? সেইখিনিহে আৰু বাকী আছে। মোৰ কাৰণে ইমান ভাবিছে যদি, এজন বামুণকে ৰাখি নিদিয়ে কিয়? সেইয়া দেবেন বাবুৰে কেনেকৈ বামুণ ৰাখিছে। তেৰোঁ সেই কেৰাণীহে। এজন বামুণ ৰাখি দিব নোৱাৰে— আহিছে অশৰণীয়া বোৱাৰীয়েকৰ ভাত ৰন্ধা খুৱাবলৈ।"

বিমলা চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ এক ভণ্ডামিপূৰ্ণ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। ক্ৰমে ক্ৰমে বিমলাৰ নিজৰ ঘৰখনলৈ, নিজৰ সন্তানকেইটাৰ জীৱনলৈ অমাৱস্যাৰ ঘোৰ অমানিশা নামি আহিছে; অথচ তেনে স্থলতো সকলো দেখিও নেদেখাৰ ভাওজোৰা বিমলাই দেশৰক্ষাৰ প্ৰতি যেন সজাগ-সচেতন হৈ পৰিছে। তেওঁ নিজমুখে ব্যক্ত কৰিছে এইদৰে —"দেশৰ কাম কৰা মানুহৰ ক'ত জিৰণি আছে। মৰিলেহে আৰু জিৰণি হ'ব। দেশখনৰ দায়িত্ব যে কিমান গধুৰ। তাক চোৱা-মেলা জানো কম কথা।"

হৰকান্তৰ ঘৰৰ লগুৱা পীতমলে যেতিয়া বিমলাক ৰাতিৰ বাবে চাউল কেইটিন লাগিব বুলি সুধিছে তেতিয়াও বিমলাই সম্পূৰ্ণ ধোঁৱাখুলীয়া ভাবেৰে মত

ব্যক্ত কৰিছে—"সেইবোৰ মই কি জানো। মই আজিকালি দেশৰ কামত লাগিছো—ঘৰৰ কথা মোক আজিকালি একো নুসুধিবি।"

হৰকান্তৰ পত্নীয়ে ঘৰখনৰ প্ৰতি ইমানে দায়িত্বহীনতাৰ পৰিচয় দিছে যে নিজৰ ঔৰসজাত সন্তানে মৃত্যুশয্যাত পৰি কক্‌বকাই থকা মুহূৰ্ততো সপ্তাহজোৰা সন্মিলনীলৈ যাবলৈ পিছ হোঁহকা নাই। যিজন হৰকান্তই টাইফইড ৰোগ আক্ৰান্ত সোণৰ বাবে ঔষধ কিনিবলৈ ধন যোগাৰ কৰিব নোৱাৰি অন্ধকাৰ দেখিছে তেওঁৰ পৰাই ঘৰ খৰচৰ বাবে টকাকেইটাও লৈ যাবলৈ বিমলাই কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। এসপ্তাহৰ মূৰত সন্মিলনীৰপৰা আহিও পোনে পোনে বেমাৰী পুত্ৰৰ খা-খবৰ লোৱা দূৰৰ কথা, ঘৰ সোমায়ে গোপালক দেখি সন্মিলনীৰ বকলা মেলিছে—"বৰ ডাঙৰ সন্মিলন হৈছিল হে। কিমান যে মানুহ। এই কেইদিনে এক মিনিট Rest নাই। মিটিঙতো মিটিঙেই তদুপৰি দিনাৰ। দিনাৰেই খাবি নে মিটিঙেই চাবি।"

পুত্ৰ সোণৰ মৃত্যুৰ পিছত এইগৰাকী দেশ উদ্ধাৰকাৰিণী বিমলাই হৰকান্তক দোষাৰোপ কৰি কৈছে—"আপুনি এইয়া কি কৰিলে? কিয় তাৰ এই সৰ্বনাশ কৰিলে?"

বিমলাৰ চৰিত্ৰৰ এইধৰণৰ দুতলীয়া কাৰ্যকলাপে নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ মিছা ভেম-ভণ্ডামিৰ চিত্ৰ সুন্দৰ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে।

হৰকান্তৰ দ্বিতীয় পক্ষৰ দুজন ল'ৰা ক্ৰমে নাৰায়ণ আৰু কেশৱো মাক বিমলাৰ সাঁচত গঢ়া; কিন্তু দুয়োজনৰে জীৱনৰ পথ ভিন্ন ধৰণৰ। মাকৰ দৰে নাৰায়ণ আৰু কেশৱৰো নিজৰ ঘৰখন সম্পৰ্কে কোনো ধাৰণা নাই। ঘৰখন চলাৰ বাবে টকা-পইচা ক'ৰ পৰা আহিছে, ঘৰখনত কি ঘটিছে, বৃদ্ধ পিতৃয়ে কি অৱস্থাত দিন অতিবাহিত কৰিছে খবৰ ল'বলৈ দুয়োজনৰে আহৰি নাই। নাৰায়ণ কবি হোৱাৰ চিন্তাত মগ্ন। সময় অসময় নাই তেওঁ কেৱল কবিতাক লৈয়ে ব্যস্ত। তেওঁৰ বাবে কবিতাই যেন সৰ্বস্ব। কাম কৰি দুই পইচা উপাৰ্জন কৰাৰ প্ৰতি কোনো ধাউতি নাই। টাইফইড ৰোগত ছটফটাই মৃত্যুৰ ক্ষণ গণি থকা সোণৰ বিছনাৰ কাষত বহিও সি কবিতা লিখাত ব্যস্ত। দ্বিতীয় পুত্ৰ কেশৱ নামত বিপ্লৱী। বিপ্লৱৰ কথা ভাবি থাকোঁতে ঘৰৰ কথা, টকা-পইচা উপাৰ্জনৰ কথা ভাবিবলৈ সময় নাই। ব্যৱহাৰত অতিকৈ উচ্ছৃংখল স্বভাৱৰ। কথা আৰু কামৰ মাজত কোনো মিল নাই। বিপ্লৱৰ কথা কোৱা কেশৱে সুযোগ বুজি বাপেকৰ জেপৰপৰা পইচা চুৰ কৰিবলৈও দ্বিধাবোধ নকৰে। বহুকষ্ট কৰি হৰকান্তই পুতেকৰ পৰীক্ষাৰ ফিজ যোগাৰ কৰি দিছে, কিন্তু পুতেকে পৰীক্ষা নিদিয়াকৈ উভতি আহি বিপ্লৱৰ ভাষণ দিয়ে। মুঠতে কেশৱ হ'ল ঘৰখনৰ প্ৰতি তিলমাত্ৰাও দায়িত্বভাৱ পোষণ নকৰা স্বভাৱৰ যুৱক।

নাটখনিত নাৰায়ণ আৰু কেশৱেও নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনকে সুন্দৰভাৱে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। এই শ্ৰেণীৰ পৰিয়ালবোৰৰ দুৰ্দশাৰ বাবে পৰিয়ালৰ লোকবোৰেই কম-বেছি পৰিমাণে জগৰীয়া। কেৱল আৰ্থিক দিশটোৰ বাবে এটা পৰিয়াল ধ্বংসৰ গৰাহত নপৰে। পৰিয়ালৰ সদস্যসকলৰ মইৰৰ ভাব, ঘৰখনৰ প্ৰতি দায়-দায়িত্বহীনতা, অৰ্থ উপাৰ্জনৰ প্ৰতি ধ্যান-ধাৰণাৰ অভাৱ, পৰনিৰ্ভৰশীলতা আদিয়ে পৰিয়াল এটাক ধ্বংসৰ মুখলৈ ঠেলি দিয়ে। এইবোৰ ক্ষেত্ৰত নাটখনিৰ বিমলা, নাৰায়ণ, কেশৱ আদি চৰিত্ৰই নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ বাস্তৱ চিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰিছে। তিনিওজনে যদি নিজৰ ঘৰখনৰ প্ৰতি কিছু সজাগ-সচেতন হ'লহেঁতেন, নাৰায়ণ আৰু কেশৱে কেৱল বুঢ়া বাপেকৰ উপাৰ্জনৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰি টকা-পইছা উপাৰ্জনৰ কথা কিছু পৰিমাণে চিন্তা কৰিলেহেঁতেন, তেতিয়াহ'লে হৰকান্তৰ পৰিয়ালটো আৰ্থিক অনাটনত বিপৰ্যস্ত হ'ব নালাগিলহেঁতেন।

'নিমিলা অংক' নাটখনিত বৃদ্ধ হৰকান্তৰ চৰিত্ৰটোৰ জৰিয়তে নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ এটি উৰলি যোৱা পৰিয়ালৰ ছবি দাঙি ধৰা হৈছে। হৰকান্তই পাৰ্যমানে নিজৰ পৰিয়ালটোক উদ্ধাৰৰ কাৰণে চেষ্টা কৰিছে। নিজৰ বৃদ্ধ অৱস্থাকো আওকাণ কৰি পৰিয়ালৰ প্ৰতিজনৰে অভাৱ-অনাটন আঁতৰাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু চাৰিওফালৰপৰা এশ-এবুৰি সমস্যাই হৰকান্তক জুৰুলা কৰিছে। ঘৰখনত অশান্তিৰ মাত্ৰা বাঢ়িব বুলিয়ে তেওঁ কাকো এষাৰো টান কথা ক'বলৈ সাহ নকৰে। কেতিয়াবা কিবা ক'লেও কোনেও তেওঁৰ কথা মানি ল'বলৈ প্ৰস্তুত নহয়। এফালে ঘৰখনৰ নানা অভাৱ-অভিযোগ, মিউনিচিপালিটিৰ কৰ অনাদায়, মহাজনৰ ঋণ পৰিশোধ চিন্তা, সোণৰ অসুখৰ ঔষধৰ বাবে ধনৰ যোগাৰ কৰিব নোৱাৰা হৰকান্তই উপায়ন্তৰ হৈ ঘৰৰে এপদ এপদকৈ বস্তু বেচিবলৈ লৈছে। তথাপিও কিন্তু হৰকান্তৰ দ্বিতীয় পক্ষৰ পত্নী আৰু পুত্ৰসবৰ তেওঁৰ প্ৰতি কোনো ভ্ৰূক্ষেপ নাই। পুত্ৰ সোণৰ বেমাৰৰ বাবে নানা চেষ্টা কৰিও যেতিয়া ধনৰ অভাৱত ঔষধ যোগাৰ কৰিব নোৱাৰিলে ঠিক সেই মুহূৰ্ততে ডাক্তৰৰপৰা শুনা "টকা থাকিলে মানুহ নমৰে" — বোলা কথাষাৰকে ৰক্ষা কৱচৰূপে জপ কৰি নিজৰ আদৰ্শক বিসৰ্জন দিবলৈ অগ্ৰসৰ হ'ল। মৃত্যুশয্যাত ছটফটাই থকা পুত্ৰ সোণৰ প্ৰাণ ৰক্ষাৰ স্বাৰ্থত নিজৰ কৰ্মস্থানৰপৰা নগদ টকা চুৰি কৰি জীৱনদায়িনী ঔষধ কিনি আনে। কিন্তু হৰকান্তই ঔষধ কিনি ঘৰ পোৱাৰ আগতে সোণৰ মৃত্যু হয়। বুঢ়া হৰকান্তই দিনতে অন্ধকাৰ দেখিলে। তেওঁ জীৱন মৰণকাতৰ যন্ত্ৰণাৰে ভৰি পৰিল। বৃদ্ধ হৰকান্তই সমগ্ৰ জীৱন এক আদৰ্শক খামুচি ধৰি জীয়াই থাকিও নিমিষতে ক্ষন্তেকৰ ভুলৰ বাবে ব্যৰ্থ নায়কত পৰিণত হ'ল।

হৰকান্তৰ সংসাৰখনৰ এইবোৰ সমস্যা নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ এক বাস্তৱ তথা জ্বলন্ত ছবি। বাস্তৱ জীৱনবোধৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীয়ে 'নিমিলা অংক' নাটখনিত বৰ্ণিত হৰকান্তৰ পৰিয়ালৰ দুৰ্দশাগ্ৰস্ত ঘটনাৱলীৰ জৰিয়তে সমাজ-জীৱনৰ এক বাস্তৱ ছবি অংকন কৰিছে। হৰকান্তক কিছু পৰিমাণে আৰ্থিক সকাহ দিবলৈ বোৱাৰীয়েক সাবিত্ৰী যিদৰে আগবাঢ়ি আহিছে ঠিক তেনেদৰে পৰিয়ালৰ আন সদস্যবোৰেও আগবাঢ়ি আহিলে হৰকান্তৰ পৰিয়ালটো ইমানবোৰ অভাৱ-অনাটন আৰু বিপৰ্যয়ৰ মুখামুখি হ'ব নালাগিলহেঁতেন।

সমাজ সচেতক নাট্যকাৰ লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীয়ে 'নিমিলা অংক' নাটকখনৰ জৰিয়তে নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ পৰিয়ালবোৰৰ আৰ্থিক দৈন্যতাৰ কাৰণসমূহ বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপৰ জৰিয়তে সুন্দৰভাৱে দেখুৱাই দিছে। সৰ্বশেষত ক'ব পাৰি যে লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অংক' নাটকখনি নিম্ন মধ্যবিত্ত সমাজখনৰ বাস্তৱ চিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰা এক সাৰ্থক নাট্যকৰ্ম। ❐

'মহাৰাজা' নাটকৰ এক অৱলোকন

বিপুল কাকতি

অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ স্ৰষ্টা সাহিত্যৰ গুৰু শংকৰদেৱে সৃষ্টি কৰা অংকীয়া নাটৰ পৰম্পৰাৰে যি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বাট মুকলি হৈছিল, সিয়ে বিভিন্ন স্তৰত নানান ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজেৰে সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমা অতিক্ৰম কৰি স্বাধীনোত্তৰ কালত নানান উপকৰণেৰে সমৃদ্ধ হৈ ফলে-ফুলে জাতিষ্কাৰ হৈ পৰিল। প্ৰকৃততে স্বাধীনোত্তৰ কালত অকল নাট্য-সাহিত্যতে নহয়, সাহিত্যৰ আন আন বিভাগতো আমূল পৰিৱৰ্তন সাধিত হৈছিল। এই সময়ত নাট্যকাৰসকলে সামাজিক মূল্যবোধৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিবলৈ যাওঁতে সমাজৰ নানান সমস্যা আৰু ঘাত-প্ৰতিঘাটৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখি নাট্যকলাক এক স্বকীয় মহিমাৰে উপস্থাপিত কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিলে। জীৱনবোধৰ নতুন ব্যাখ্যা আৰু সমকালীন সমাজ-ব্যৱস্থাই সৃষ্টি কৰা সামাজিক দ্বন্দ্ব আৰু নব্য নাট্য-নিৰ্মাণশৈলী এই আটাইবোৰতে এক নব উন্মেষৰ সৃষ্টি কৰি এই সময়ছোৱাৰ নাট্যকাৰসকলে সামাজিক দায়িত্ববোধৰ পৰিচয় জ্ঞাপন কৰিলে। এই ধৰণৰ পৰিৱৰ্তনৰ পটভূমিক আধাৰ কৰি লৈ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যই নানান পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ অন্তত আশীৰ দশকৰ শেষৰ পিনে এক স্বকীয় ৰূপৰ অস্তিত্বক আদৰি ল'লে।

আধুনিক নাট্য-সাহিত্যৰ মূলভেটি হ'ল লোক-পৰিৱেশ্য কলা। দৰাচলতে লোকসমাজত প্ৰচলিত পৰিৱেশ্য কলাৰ বিবিধ সমলবোৰেই নাট্যকলাৰ সৃষ্টিত প্ৰভূত বৰঙণি আগচাইছিল। সেয়েহে বোধহয় এতিয়াও আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰত ওজাপালি, ঢুলীয়াৰ ভাও, মহহো আদিৰ বাহিৰেও শংকৰদেৱ-প্ৰৱৰ্তিত অংকীয়া নাটৰ ৰীতি আৰু পুতলা নাচৰ কেতবোৰ কলা-কৌশলৰ প্ৰয়োগ মন কৰিবলগীয়া। অৱশ্যে প্ৰাচীন অসমৰ লোক-নাট্যসুলভ অনুষ্ঠানসমূহৰ ভিতৰত ওজাপালি অনুষ্ঠানে যে এক বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে, তাত সন্দেহ নাই। ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ জন্ম পৰম্পৰাৰ সঠিক কাল নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰিলেও ই যে অসমৰ অতি পুৰণি গ্ৰাম্য বিনোদনৰ অনুষ্ঠান, তাক পণ্ডিতসমাজে স্বীকাৰ কৰি লৈছে। উল্লেখ্য দিশটো হ'ল, যদিও ওজাপালি বহু পুৰণি লোক-নাট্যানুষ্ঠান; তথাপিতো কিন্তু অসমীয়া সমাজত ইয়াৰ আদৰ, জনপ্ৰিয়তা আজিকোপতি কমা নাই; বৰঞ্চ দিনক দিনে তাৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰচাৰ বৃদ্ধিহে পাব ধৰিছে। এই ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ আংগিকেৰে নাটকীয় বিষয়বস্তুক ৰমণীয় ৰূপত উপস্থাপন কৰি অসমীয়া

নাট্য-সাহিত্যলৈ যিকেইজন নাট্যকাৰে উল্লেখ্য বৰঙণি আগবঢ়াইছে, তাৰ ভিতৰত সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ 'মহাৰাজা' নাটখন কেবাটাও দিশৰপৰা বিশেষভাৱে লক্ষণীয়।

চিৰাচৰিত নাট্য-ৰীতিৰপৰা অকণমান ফালৰি কাটি আহি সতীশ ভট্টাচাৰ্যই 'মহাৰাজা' নাটকত কোনো অংক বিভাজন বা দৃশ্য বিভাজন নকৰি ষোল্লটা নাট্যক্ষণেৰে নাট্য-কাহিনীক পৰিপূৰ্ণ আৰু অৰ্থবহ ৰূপত উপস্থাপন কৰিছে। নাটখনৰ প্ৰথম নাট্যক্ষণ আৰম্ভ হৈছে ওজাপালিয়ে পৰিৱেশন কৰা এটি গানৰ মাধ্যমেৰে-

"শুনা শুনা সভাসদ ৰাজাৰ কাহিনী।
দাসীৰূপে ৰাজগৃহে আনে বিদেশিনী।।
দাসীৰ মন্ত্ৰণা তাইৰ পুত্ৰ হইব ৰাজা।
অথন্তৰ দেখি হাহাকাৰ কৰে প্ৰজা।।
ৰাজা বোলে প্ৰজাৰ মই পিতৃৰ স্বৰূপ।
প্ৰজাৰ কাৰণে কৰো ভাল মন্দ যত।।"

ইয়াৰ পিছতেই ওজাপালিৰ কথোপকথনৰ জৰিয়তে প্ৰবল প্ৰতাপী ৰজা প্ৰতাপাদিত্যই যুৱৰাজ বিক্ৰমৰ অভিষেকৰ দিন ঘোষণা কৰাৰ কথা দাঙি ধৰা হৈছে। এই নাট্যক্ষণতে বৰ্তমানৰ গণতন্ত্ৰৰ যুগত মহাৰাজাৰ কথা সৰ্বসাধাৰণ মানুহে কিদৰে বিশ্বাস কৰিব, তাকেই অৰ্থবহ ৰূপত উপস্থাপন কৰি এক হাস্যমধুৰ পৰিৱেশেৰে নাট্য-কাহিনীৰ মূল প্লট প্ৰতিষ্ঠা কৰি দৰ্শক-পাঠকক নাট্য-কাহিনীটোৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ কৰাৰ সফল প্ৰয়াস কৰা হৈছে। নাট্যক্ষণৰ শেষত পালিবোৰে কৈছে—

"শুনা শুনা সভাসদ ৰজাৰ কাহিনী
দাসীৰূপে ৰাজগৃহে আনে বিদেশিনী।"

'মহাৰাজা' নাটকৰ দ্বিতীয় নাট্যক্ষণ আৰম্ভ হৈছে যুৱৰাজ বিক্ৰমৰ ৰাজ অভিষেকৰ আয়োজনৰে। ইতিমধ্যে ৰাজ্যৰ প্ৰধান অমাত্য বুদ্ধিনাৰায়ণে ৰজাৰ অনুমতি অবিহনেই ৰাজ্যত সিদিনা বন্ধৰ দিন ঘোষণা কৰিছে। মহাৰাজ প্ৰতাপাদিত্যৰ বক্তব্যত প্ৰকাশিত হৈছে, ৰাজগৃহত সিদিনা দৰিদ্ৰ নাৰায়ণৰ পূজা অনুষ্ঠিত হ'ব আৰু অভিষেক সমাৰোহৰ শোভাযাত্ৰাত দৰ্শকৰ মাজত স্বৰ্ণমুদ্ৰা বিতৰণ কৰা হ'ব। কিন্তু সত্যপৰায়ণ আৰু বুদ্ধিনাৰায়ণৰ পৰামৰ্শত ৰাজভঁৰাল উদং নহ'বলৈ আৰু প্ৰজাক সন্তোষ দিবলৈকে তাম্ৰমুদ্ৰাত সোণৰ পানী ছতিয়াই প্ৰজাক দিয়াৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰা হৈছে, যাতে প্ৰজাই সেই মুদ্ৰা খৰচ কৰিব নোৱাৰি চিৰদিন সঞ্চয় কৰি ৰজাৰ উদাৰতাৰ কথা স্মৰণ কৰি থাকিবলৈ বাধ্য হয়। নাট্যক্ষণটিৰ মধ্যাংশত দাসী গঙ্গাৰ গৰ্ভত ৰাজ ঔৰসত জন্ম লাভ কৰা বিক্ৰমৰ ৰাজ অভিষেকত সৰ্বসাধাৰণ প্ৰজা যে অসন্তুষ্ট, সেয়া বুদ্ধিনাৰায়ণৰ সংলাপৰ জৰিয়তে স্পষ্ট হৈ পৰিছে।

সেইবাবেই হয়তো ভয়াতুৰ মহাৰাজে ৰাণী কুন্তলাদেৱী আৰু ৰাজমাতা নৰ্মদা দেৱীক তীৰ্থভ্ৰমণলৈ পঠিয়াই দি তেওঁলোকৰ অনুপস্থিতিত ৰাজ অভিষেক সমাপন কৰিব বিচাৰিছে। অৱশ্যে সাধাৰণ প্ৰজাৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ প্ৰতি ৰজাৰ যে কোনো ভ্ৰূক্ষেপ নাই তাৰ উমান ৰজাৰ বক্তব্যৰপৰাই পাব পাৰি— "সেই কাৰণেই কৈছোঁ — ৰাজমাতা আৰু ৰাণী কুন্তলা দেৱী তীৰ্থভ্ৰমণৰপৰা উভতি অহাৰ আগতেই হৈ যাওক যুৱৰাজ বিক্ৰমাদিত্যৰ অভিষেক। আৰু প্ৰজাৰ অসন্তুষ্টি? তাৰ দাম হয়তো এক আঁজলি স্বৰ্ণমুদ্ৰা। প্ৰজাই কেৱল জানিব লাগে সি হঁতে শাসিত হৈছে– শাসন কৰা ব্যক্তিজন কোন জানিবৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই।"

এনে সময়তে মঞ্চত সেনাপতিৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে আৰু দেশৰ বাবে যে সৰ্বনাশ নামি আহিছে তাৰ আভাস দাঙি ধৰিছে। প্ৰাতঃকালে গ্ৰাম্যাঞ্চল ভ্ৰমণ কৰিবলৈ ওলাই যোৱা যুৱৰাজৰ এক কৃষক কন্যাৰ ওপৰত চকু পৰি গা-ৰখীয়াৰ সহায়ত সেই কন্যাক অপহৰণ কৰি তৃষ্ণা নদীৰ পাৰৰ বিতোপন কক্ষলৈ ৰাজকুমাৰে লৈ যায়। ক্ষুদ্ধ জনতাই গা-ৰখীয়া দুজনক প্ৰহাৰ কৰি ৰাজকুমাৰক অপদস্থ কৰিছে আৰু শেষত সেনাপতিয়ে গৈ বিক্ৰমক উদ্ধাৰ কৰি আনিছে। প্ৰজাৰ বিদ্ৰোহত ৰজা অতিষ্ঠ হৈছে, অৱশ্যে ৰাজ্যৰ প্ৰধান পৰামৰ্শদাতা বুদ্ধিনাৰায়ণে কৈছে— "ৰাজপুত্ৰই নিজৰ ৰাজসিক আচৰণ অটুত ৰাখিব নোৱাৰিলে প্ৰজা কেতিয়াবা ক্ৰুদ্ধ হৈ উঠাতো খুবেই স্বাভাৱিক।"

যুৱৰাজৰ আচৰণত অসন্তুষ্ট হৈ ৰাজ হাউলিলৈকে ন্যায়ৰ দাবীৰে আগুৱাই অহা ক্ষুদ্ধ জনতাক প্ৰতিহত কৰিবলৈ বুদ্ধি নাৰায়ণে গা-পাতি লৈছে আৰু ৰজাক অন্তেষপুৰলৈ যাবলৈ পৰামৰ্শ দিয়াৰ লগে লগেই দ্বিতীয় নাট্যক্ষণৰ অন্ত পৰিছে।

ৰাজহাউলিৰ বাহিৰত উত্তেজিত জনতা আৰু বুদ্ধিনাৰায়ণৰ কথা-বতৰাৰ মাজেৰে তৃতীয় নাট্যক্ষণ আৰম্ভ হৈছে। অমৃত নাৰায়ণৰ নেতৃত্বত উত্তেজিত প্ৰজাই 'যুৱৰাজৰ অত্যাচাৰ বন্ধ কৰক', 'তেওঁ যুৱৰাজ নে দস্যু', 'শাসনৰ নামত অত্যাচাৰ আমি কিমান সহ্য কৰিম' ইত্যাদি শ্লোগানেৰে মহাৰাজৰ ওচৰত ন্যায় দাবী কৰিছে। প্ৰজাৰ ৰুদ্ৰমূৰ্তি দেখি বুদ্ধিয়ে ঘোষণা কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল যে ৰাজকুমাৰ বিক্ৰমৰ অভিষেক ইতিমধ্যে স্থগিত ৰখা হৈছে। আনকি ৰাজ্য পৰিচালনাত পটু বুদ্ধিনাৰায়ণে ইয়াকো কৈছে— "প্ৰজাৰ আকাংক্ষা পূৰণেই ৰাজকাৰ্য্যৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। সেই উদ্দেশ্যই যদি সাধন নহ'ল তেন্তে অভিষেক বা উৎসৱৰ প্ৰয়োজন কি? গতিকে মই সিদ্ধান্ত কৰিছো যে যিদিনালৈকে এই ৰাজ্যত এজন প্ৰজাও অসন্তুষ্ট হৈ থাকিব আৰু সম্পূৰ্ণ স্বাভাৱিক অৱস্থা ঘূৰি নাহিব তেতিয়ালৈকে যুৱৰাজৰ অভিষেক হ'ব নোৱাৰে।"

জনতাৰ নেতা অমৃতনাৰায়ণে যুক্তিশীল ভাষাৰে ন্যায়-অন্যায় আৰু শাস্তি বিধানৰ গণতান্ত্ৰিক প্ৰক্ৰিয়াৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে। ৰাজপুত্ৰ হ'ল বুলিয়েই যে বিক্ৰমৰ একো শাস্তি নহ'ব, দোষৰ প্ৰকাৰভেদ অনুযায়ী বিক্ৰমো যে তাৰ উৰ্ধত নহয় এনেকুৱা প্ৰতিশ্ৰুতি বুদ্ধিনাৰায়ণে দিয়াৰ অন্তত প্ৰজাসবে ৰাজহাউলীৰপৰা লাহে লাহে আঁতৰি গৈছে আৰু তৃতীয় নাট্যক্ষণৰ সমাপ্তি ঘটিছে।

যুৱৰাজ বিক্ৰম, মন্ত্ৰী সত্যপৰায়ণ আৰু গঙ্গা দাসীৰ কথোপকথনেৰে চতুৰ্থ নাট্যক্ষণ আৰম্ভ হৈছে। নাট্যক্ষণৰ প্ৰথমাংশত যুৱৰাজ বিক্ৰমৰ প্ৰতি মাতৃ হিচাপে গঙ্গাৰ আকুণ্ঠ মৰম-ভালপোৱাৰ দৃশ্য প্ৰতীয়মান হয়। কিন্তু বিক্ৰম যে যুৱৰাজৰ সম্পূৰ্ণ অযোগ্য সেই কথা তেওঁৰ নিজৰ বক্তব্যৰ মাজেৰেই প্ৰকাশিত হৈছে—
"মোক কয় চঞ্চলমতি, হীনবীৰ্য, ৰাজগুণহীন আৰু যুৱৰাজৰ অযোগ্য..........।"

বিক্ৰমে হৰণ কৰা মালতীৰ পিতৃ বৃদ্ধ কৃষক জগতবন্ধুক গাঙ্গীৰ আদেশক্ৰমে সেনাপতিয়ে বন্দী কৰি আনিছে। ৰজাৰ অজানিতে যুৱৰাজ আৰু সত্যপৰায়ণৰ লগ হৈ গাঙ্গীয়ে জগতবন্ধুক অপৰাধী সজাই চাবুকেৰে কোবাই শাস্তি প্ৰদান কৰিছে। গঙ্গা দাসীয়ে ৰাজ স্বৈৰাচাৰিতাৰে যুৱৰাজক ক্ষমা কৰিবলৈ জগতক আদেশ দিছে, অন্যথা ৰাজদ্ৰোহ আচৰণ কৰাৰ অভিযোগেৰে শিৰচ্ছেদ কৰা হ'ব বুলি ভাবুকি প্ৰদান কৰিছে। স্বাধীনচেতীয়া মনোভাবৰ কৃষক জগতবন্ধুৱে ৰাণীক কৈছে—"মূৰ থাকিলে এদিন কটা যাবই। মস্তিস্কৰ ব্যৱহাৰ আপোনালোকৰ, আমাৰ নহয়। প্ৰজাৰ মূৰ আপোনালোকে কাহানিও ভাল পোৱা নাই। আপোনালোকে আমাৰ লাওখোলাৰ ওপৰত ৰাজত্ব কৰিবলৈ বিচাৰে।" জগতবন্ধুক সৈমান কৰিব নোৱাৰি গঙ্গাই তেওঁক কাৰাগাৰলৈ নিক্ষেপ কৰি চলে-বলে কৌশলেৰে হ'লেও জনসাধাৰণৰ নেতা অমৃতনাৰায়ণক নিজৰফলীয়া কৰি ল'বলৈ আৰু প্ৰজাগণৰ মাজত বিভাজনৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সত্যপৰায়ণক আদেশ দিছে। গাঙ্গীৰ ৰূপ-যৌৱনৰ প্ৰতি সততে অনুৰক্ত সত্যপৰায়ণে তাক মূৰ পাতি লোৱাৰ লগে লগেই চতুৰ্থ নাট্যক্ষণৰ যৱনিকা পৰিছে।

পঞ্চম নাট্যক্ষণটি যদিও দুজন বৰশী বাই থকা প্ৰজাৰ কথোপকথনেৰে আৰম্ভ হৈ সমাপ্তি ঘটিছে, যদিও এই নাট্যক্ষণ যথেষ্ট ক্ষুদ্ৰ কলেৱৰৰ; তথাপিও কিন্তু তাৰ মাজতে লুকাই আছে ৰাজতন্ত্ৰৰ ফোপোলা স্বৰূপটোৰ কথা আৰু প্ৰজাতন্ত্ৰৰ আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ এক বিমল চিত্ৰ। ৰজা ভগৱানৰ সৃষ্টি নহয়, ই বংশানুক্ৰমিকো হ'ব নোৱাৰে; ৰজাৰ পুত্ৰইহে যে ৰাজপাট দখল কৰিব, তাৰো কোনো যুক্তি নাই। স্বৰূপাৰ্থত 'মহাৰাজা' নাটকৰ মূল তাৎপৰ্যটো হ'ল- ৰজা মৰি কেতিয়াবাই শেষ হ'ল, কিন্তু ৰাজতন্ত্ৰৰ তথাকথিত প্ৰভুত্বৰ আজিকোপতি অন্ত নপৰিল। ৰজাৰ অত্যাচাৰত প্ৰজাবোৰ ক্ৰমে কুঁজা হৈ যায়, পিঠিৰ কুঁজটো আঁতৰাব

খুজিলেই ভূমিকম্পৰ সৃষ্টি হয়। জগতবন্ধুই যে নিজৰ জীয়েকক দাসীস্বৰূপে বিক্রমৰ হাতত এৰি দিবই লাগিব তাৰ ইংগিতেৰেই এই নাট্যক্ষণৰ সমাপ্তি ঘটিছে। নাট্যক্ষণটিৰ প্ৰথম ব্যক্তিৰ অন্তিম তাৎপৰ্যপূৰ্ণ সংলাপটি হ'ল - "কাৰণ প্ৰজাৰ থাকে দিয়াৰ অধিকাৰ— প্ৰতিবাদৰ অধিকাৰ নাই।"

ষষ্ঠ নাট্যক্ষণ গঙ্গা আৰু মহাৰজা প্ৰতাপাদিত্যৰ সংলাপেৰে আৰম্ভ হৈ সমাপ্তি ঘটিছে। এই নাট্যক্ষণত গাঙ্গীয়ে অতি কৌশলেৰে নিজৰ আত্মীয়-স্বজনৰ সহযোগত এটা সুকীয়া সৈন্যদল গঠন কৰি নিজৰ স্বাৰ্থসিদ্ধিৰ বাট মোকলাই লোৱাৰ অভিসন্ধি ৰচনা কৰিছে। এই নাট্যক্ষণতেই ৰজা প্ৰতাপাদিত্যৰ কিছু ৰাজসিক গুণৰ আভাস পাব পাৰি তেওঁৰ এটি উক্তিৰ জৰিয়তে — "সামৰিক শক্তিতকৈ কূটনীতিৰ বল বেছি বুলিয়েই মই সদায় বিশ্বাস কৰি আহিছো। বহিঃআক্ৰমণ হ'লে দ্বিপাক্ষিক আলোচনা আৰু ভিতৰুৱা অশান্তি হ'লে প্ৰজাৰ লগত বুজা-বুজি। সেয়াই মোৰ নীতি। বিদ্ৰোহ আৰু দমনৰ নীতি মই নামানো।"

নাটখনৰ সপ্তম নাট্যক্ষণত স্পষ্ট ৰূপত প্ৰতিফলিত হৈছে যুৱৰাজ বিক্রমৰ অপাৰদৰ্শিতা আৰু তিৰোতাসেৰুৱা মনোভাব। জগতবন্ধুৰ আপত্তি সত্ত্বেও মালতীক দাসী হিচাপে ৰাজগৃহত আশ্ৰয় দি বিক্রমে যুৱৰাজৰ সকলো গুণ-গৰিমা দলিয়াই পেলাই মালতীৰ ৰূপ-যৌৱন চিৰদিনৰ বাবেই যে নিজৰ ওচৰত ৰাখিব বিচাৰিছিল, সেয়া বিক্রমৰ নিজৰ এফাকি সংলাপৰ মাজেৰে প্ৰকাশিত হৈছে এনেদৰে— "…..তোমাৰ কাৰণে চোৱা, মই ইমানবোৰ কাপোৰ আনিছো, চব বিদেশী কাপোৰ। বেপাৰীজনে মোক দিব নুখুজিছিল, পিছে কাপোৰতো আনিলোৱেই তাৰ ঘোঁৰাটোও কাঢ়ি ৰাখিলোঁ।"

দৰাচলতে বিক্রমৰ জেদ আৰু অপৰিপক্কতাই চৰিত্ৰটিক বহু তললৈ নমাই নিছে। যিজনী মালতীৰ কাৰণেই প্ৰজাবিদ্ৰোহৰ সূত্ৰপাত ঘটিছে, সেইজনী মালতীৰ আগত ৰাজকাৰ্য পৰিচালনাৰ সকলো গোপন কথা বিশ্বাসেৰে ব্যক্ত কৰিছে। নাট্যক্ষণটিৰ শেষৰফালে গঙ্গাৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে আৰু যুৱৰাজৰ ভুল গাঙ্গীয়ে আঙুলিয়াই দিছে। আনকি যুৱ ক্ৰীড়াবিদসকলৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা ক্ৰীড়াঙ্গন মহাৰাজৰ সলনি বিক্রমে উদ্বোধন কৰিব লাগিব বুলি কৈ ৰাণীয়ে যুৱৰাজক ক্ষমতাৰ বাঘজৰীডাল লাহে লাহে নিজৰ হাতলৈ আনিবলৈ আগবঢ়াই দিছে।

অষ্টম নাট্যক্ষণত গ্ৰাম্যঞ্চলত ৰজাই একগোট হৈ ৰজাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰজাবিদ্ৰোহৰ নায়ক হিচাপে অমৃত নাৰায়ণক নিৰ্বাচন কৰিছে। ৰাজকাৰ্য পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত যিহেতু এতিয়া বিক্রম অথবা গাঙ্গীদাসী সৰ্বেসৰ্বা হৈ পৰিছে, যিহেতু গো-পালক, মজদুৰ, কৃষক শ্ৰেণীৰ ওপৰত তেওঁলোকে নতুন নতুন কৰ আৰোপ কৰিছে; সেই হেতু প্ৰজাৰ ওপৰত কৰা এই জোৰ-জুলুম বন্ধ কৰিবলৈ সমস্ত ৰাইজ একগোট

হৈ সংকল্পবদ্ধ হৈছে। তেওঁলোকৰ নেতা অমৃতনাৰায়ণৰ সংলাপত গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ পূৰ্বাভাস অনুমান কৰিব পাৰি— "আমি শান্তি বিচাৰো, নিজৰ জন্মভূমিত মানুহৰ দৰে জীয়াই থকাৰ অধিকাৰ বিচাৰো। সেই অধিকাৰ যিসকলে কাঢ়ি নিবলৈ বিচাৰে; সিহঁত আমাৰ শত্ৰু। সেই শত্ৰুক নিৰ্মূল কৰাৰ একমাত্ৰ উপায় হ'ল শাসনৰ প্ৰজাৰ অংশ গ্ৰহণৰ দাবী কৰা। শাসন যেতিয়ালৈকে প্ৰজাৰ হাতলৈ নাহিব, তেতিয়ালৈকে আমাৰ সংগ্ৰামৰ ওৰ নপৰিব।"

ইতিমধ্যে জগতবন্ধু কাৰাগাৰৰপৰা পলাই আহিছে আৰু স্বেচ্ছাচাৰী ৰাজশক্তিৰ বিৰুদ্ধে ঘোষিত বিদ্ৰোহত অমৃতনাৰায়ণৰ পক্ষত থিয় দিছে। ৰাজতন্ত্ৰ আঁতৰাই প্ৰজাতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ শ্লোগানেৰে এই নাট্যক্ষণৰ অন্ত পৰিছে।

'মহাৰাজা' নাটকৰ নাট্য-কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ দিশৰপৰা নৱম নাট্যক্ষণটি অতিকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ; কাৰণ এই নাট্য-ক্ষণৰ মাজেৰেই দেশত প্ৰজাতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাট মুকলি হৈছে। অমৃনাৰায়ণে প্ৰজাৰ দাবী চনদ লৈ ৰাজভৱনত প্ৰৱেশ কৰিলত সত্যপৰায়ণ আৰু গাঙ্গীয়ে প্ৰথমতে অমৃত নাৰায়ণক নিজৰফলীয়া কৰি লব বিচাৰিছিল যদিও অমৃতৰ দৃঢ় স্থিতি আৰু প্ৰজাগণৰ প্ৰতি থকা দায়বদ্ধতাৰ ফলত সেয়া হৈ নুঠিল। যিহেতু প্ৰজাগণকলৈয়ে এখন ৰাজ্যৰ অস্তিত্ব নিৰ্ভৰ কৰে, সেয়েহে শাসন কাৰ্যত প্ৰজামণ্ডলৰ পোণপটীয়া দাবী লৈ অমৃতনাৰায়ণে ৰজাৰ ওচৰত এক প্ৰতিবেদন দাখিল কৰে। যুৱৰাজ বিক্ৰম আৰু ৰাণী গঙ্গাদাসীৰ অমানুষিক অত্যাচাৰে প্ৰজাক অতিষ্ঠ কৰি তুলিছে, যাৰ ফলত প্ৰজাই পোটপটীয়াকৈ শাসনত অংশগ্ৰহণ কৰাৰ দাবী আৰু বিক্ৰম আৰু গঙ্গাই কৰা কাৰাবন্দীসকলক বিনাচৰ্তে মুক্তি দিয়াৰ দাবীৰে অমৃত নাৰায়ণে প্ৰজাৰ আৰ্জি ৰজাক শুনাইছে। সূৰ্যবংশীয় মহাৰজা প্ৰতাপাদিত্যাই ৰাজশাসনত বিশেষ তৎপৰতা দেখুৱাব নোৱাৰিলেও প্ৰজাৰ দাবী মানি লৈ কিন্তু এগৰাকী সৎ সাহসী ৰজাৰ পৰিচয় দি এইদৰে ঘোষণা কৰিছে— "শুনা তোমালোকে শুনা, মোৰ বিচাৰ— মহাৰাজ প্ৰতাপাদিত্যৰ বিচাৰ - সকলো বন্দীকে বিনাচৰ্তে মুক্তি দিয়া হ'ব। যিসকল মৰিল, তেওঁলোকৰ পৰিয়ালে পাব উপযুক্ত ক্ষতিপূৰণ। আৰু শুনা অমৃত— দুই অমাত্যৰ উপস্থিতিত মই ঘোষণা কৰিছো— অনতিবিলম্বে নিৰ্বাচন পাতি প্ৰজামণ্ডলৰ নিৰ্বাচিত প্ৰতিনিধিৰ হাতত শাসনভাৰ অৰ্পণ কৰা হ'ব। প্ৰতিনিধিমণ্ডলৰ নেতা হ'ব ৰাজ্যৰ ভৱিষ্যত প্ৰধানমন্ত্ৰী।"

নাট্যকাৰ ভট্টাচাৰ্যই দশম নাট্যক্ষণত পুনৰ ওজাপালিৰ অৱতাৰণা কৰি এটি গীতৰ মাধ্যমেৰে নাট্য-কাহিনীক হাস্যমধুৰ ৰূপত আগবঢ়াই নিয়াৰ প্ৰয়াস কৰিছে। অংকীয়া নাটত যিদৰে সূত্ৰধাৰে জটিল বিষয়ৰ ব্যাখ্যা দাঙি ধৰি নাট্য-

কাহিনীক মধুৰ গতি প্ৰদান কৰে, ঠিক তেনেদৰে এই নাট্যক্ষণৰ মাজতো ওজাপালিয়ে এটি গীতৰ জৰিয়তে ৰাজ্যত নিৰ্বাচন হৈ যোৱাৰ কথা ঘোষণা কৰি নিৰ্বাচনৰ পিছৰ প্ৰজাগণৰ আশা-আকাংক্ষাক সুন্দৰ ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। কোনোবাই কয়, এইবাৰ অন্ততঃ প্ৰজাৰ দুৰ্দিন আঁতৰি সুদিন আহিব, সুখ আৰু শান্তিৰে, গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰে দেশ ৰামৰাজ্যত পৰিণত হ'ব। নিৰ্বাচনত অমৃত নাৰায়ণে প্ৰধান অমাত্য নিৰ্বাচিত হৈ প্ৰজাৰ হিতৰ কাৰণে নানান কাৰ্য আৰম্ভ কৰিলে।

একাদশ নাট্যক্ষণত নাটকৰ কাহিনীয়ে ক্ৰমান্বয়ে জটিলৰপৰা জটিলতাৰ পিনে আগবাঢ়ি গৈছে। প্ৰজাগণৰ নেতা অমৃতে প্ৰজাৰ হিতৰ কাৰণে যিবোৰ আঁচনি যুগুত কৰি উলিয়াইছিল, সেইবোৰ নিষ্ফল কৰাৰ বাবে গঙ্গাদাসী আৰু সত্যপৰায়ণে অহৰহ চেষ্টা কৰিছে।আনকি গঙ্গাই যুক্তিৰ মেৰপেচেৰে, ৰাজতন্ত্ৰৰ ভোগ-বিলাসৰ লোভেৰে অমৃত নাৰায়ণক কৰ্তব্যচ্যুত কৰিব বিচাৰিছে। ৰাজতন্ত্ৰৰ অৰ্থ পৃথিৱীয়ে পুৰণি বুলি কাহানিবাই দলিয়াই পেলাইছে বুলি অমৃতে যেতিয়া যুক্তি দাঙি ধৰিছে, তেতিয়াই গঙ্গাৰ এযাৰি যুগজয়ী উক্তি — "এতিয়াও মানুহৰ কেৱল দুটা শ্ৰেণী। শাসক আৰু শাসিত বা তোমালোকৰ নতুন ভাষাত শোষক বা শোষিত।.........আগেয়ে ৰজা জন্মিছিল, আজিকালি প্ৰজাই ৰজা পাতে। আৰু তাৰেই সুযোগ লৈ বুদ্ধিমানজনে নিজ গুণৰ বলত ৰাজপাট ভোগ কৰে।"

ৰাজ্যশাসন যে সাধাৰণ কৰ্ম নহয়, গঙ্গাৰ কথামতে নচলিলে অমৃনাৰায়ণ আৰু বুদ্ধিনাৰায়ণ দুয়োজনে যে বিপদত পৰিব লাগিব, তেনে কুৰা এটি ইংগিতেৰেই একাদশ নাট্যক্ষণৰ সমাপ্তি ঘটিছে। প্ৰজাতন্ত্ৰ আৰু ৰাজতন্ত্ৰৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ, প্ৰজাতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'লে ধনীবোৰ ধনী হৈয়েই থাকিব নে দুখীয়াবোৰ দুখীয়া হৈয়েই গৈ থাকিব ইত্যাদি আলোচনা দ্বাদশ নাট্যক্ষণৰ মূল বিষয়বস্তু।

যিজন বুদ্ধিনাৰায়ণে ৰাজ্যৰ স্বাৰ্থত নিজকে উচৰ্গা কৰিছিল, যি বুদ্ধিনাৰায়ণে ৰজাৰ হিত আৰু প্ৰজাৰ মংগলৰ বাবে অহৰহ প্ৰয়াস কৰিছিল; সেইজন বুদ্ধিনাৰায়ণক ৰাজদ্ৰোহৰ দণ্ডেৰে দণ্ডিত কৰি স্বৈৰাচাৰী শাসনৰ প্ৰতিভূস্বৰূপ গঙ্গাদাসী আৰু সত্যপৰায়ণে হত্যা কৰাৰ চিত্ৰ ত্ৰয়োদশ নাট্যক্ষণত বৰ্ণিত হৈছে। স্বাৰ্থলোভীবোৰে নিজৰ স্বাৰ্থত হেঙাৰ হিচাপে থিয় হোৱা প্ৰতিজন বুদ্ধিনাৰায়ণকে যে হত্যা কৰি নিজৰ পথ নিষ্কণ্টক কৰাৰ প্ৰয়াস কৰে, তাৰ জল্-জল্ পট্-পট্ উদাহৰণ হ'ল গঙ্গাদাসী আৰু সত্যপৰায়ণ। চতুৰ্দশ নাট্যক্ষণত প্ৰজাসবে বৃদ্ধমন্ত্ৰী বুদ্ধিনাৰায়ণৰ হত্যাৰ বিচাৰ চাবলৈ ৰাজহাউলিলৈ গমন কৰাৰ চিত্ৰ অংকিত হৈছে।

পঞ্চদশ নাট্যক্ষণ ৰাজসভাৰ বিচাৰ কক্ষত বুদ্ধিনাৰায়ণৰ হত্যাৰ বিচাৰৰ প্ৰক্ৰিয়াৰে আৰম্ভ হৈছে, য'ত অংশগ্ৰহণ কৰিছে প্ৰজাগণেও। ক্ষমতালিপ্সাৰ প্ৰতিশোধেৰে যিজনী গঙ্গাদাসী আৰু সত্যপৰায়ণে কাঁড়ীৰ হতুৱাই বুদ্ধিনাৰায়ণক

হত্যা কৰিছিল তেওঁলোকে অতি কৌশলেৰে সেই হত্যাৰ দায় প্ৰজাগণৰ নেতা অমৃতনাৰায়ণৰ ওপৰত জাপি দিয়াৰ কৌশল ৰচনা কৰিছিল। অৱশ্যে ৰজা প্ৰতাপাদিত্যৰ বৰ্তমানৰ প্ৰধান অমাত্য অমৃতে গঙ্গাদাসী আৰু সত্যপৰায়ণৰ কু-চক্ৰান্ত ফাদিল কৰি তেওঁলোক দুজনেই যে ক্ষমতাৰ লিপ্সাত মতলীয়া হৈ কাঁড়ীৰ হতুৱাই বুদ্ধিনাৰায়ণক হত্যা কৰিছিল, সেয়া ৰজা আৰু প্ৰজাগণৰ মাজত প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল। ফলশ্ৰুতিত অভিযুক্ত আটাইকেইজনৰে উচিত বিচাৰ কৰিবলৈ প্ৰজাসাধাৰণে ৰজাক দাবী জনালে। প্ৰজাৰ দাবী অনুসৰি ৰজাই সত্যপৰায়ণক আজীৱন কাৰাদণ্ড বিহিলে, বিক্ৰমক যুৱৰাজৰ পৰা ক্ষমতাচ্যুত কৰিলে আৰু অনিচ্ছা সত্ত্বেও প্ৰজাৰ দাবীক সন্মান জনাই ৰাণী গঙ্গাক নিৰ্বাসন দিয়াৰ ৰায় ঘোষণা কৰিলে। কিন্তু ৰাজ পৰম্পৰাৰ প্ৰতি মোহান্ধ বৃদ্ধ ৰজাই তেওঁৰ মৃত্যু নোহোৱালৈকে গাঙ্গী তেওঁৰ লগতে থাকিব বুলি কৈ নিজে ক্ষমতাহীন ৰজা হৈ থকাৰ বাবে প্ৰজাৰ ওচৰত অনুৰোধ জনালে। প্ৰজাগণৰ নেতা অমৃতনাৰায়ণে ৰজাৰ সেই বিচাৰক আদৰণি জনাইছে, কিন্তু যদিহে প্ৰজাগণ পুনৰ প্ৰতাৰিত হয় তেনেহলে তেওঁলোকে পুনৰ উভতি আহি বিচাৰৰ ভাৰ নিজে তুলি ল'ব বুলি সকীয়নিও প্ৰদান কৰিছে।

'মহাৰাজা' নাটকৰ অন্তিম তথা ষষ্ঠদশ নাট্যক্ষণ পুনৰ জীপাল হৈ উঠিছে ওজাপালিৰ কথনভংগী আৰু গীতৰ মাধ্যমেৰে। যুগে যুগে শাসক আৰু শোষিতৰ যি দ্বন্দ্ব, তাৰ কদাপিও অন্ত নাই। তেনেকুৱা এটি গীতেৰে 'মহাৰাজা' নাটকৰ কাহিনীৰ যৱনিকা পৰিছে এনেদৰে—

"আকৌ আহিব প্ৰজা উত্থাপিব দাবী।
এহি সংগ্ৰামৰ অন্ত নপৰে কদাপি।।"

আগৰ দিনত ৰাজপৰিয়ালত ৰজা জন্মিছিল, কিন্তু এতিয়া প্ৰজাৰদ্বাৰা নিৰ্বাচিত হৈ ৰজা হয়— এনেকুৱা এটি বদ্ধমূল ধাৰণাক আশ্ৰয় কৰি যে সতীশচন্দ্ৰ ভট্টচাৰ্যই 'মহাৰাজা' নাট ৰচনা কৰিছিল সেয়া নাটৰ কাহিনীভাগৰ বিশ্লেষণৰ জৰিয়তে স্পষ্ট হৈ পৰে। নাটকখনৰ পাতনিত ভট্টচাৰ্যই নিজে উল্লেখ কৰিছে - "স্বাধীনতাৰ আগলৈকে ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত ৰাজত্ব কৰা ৰজা-মহাৰজা সকলৰ জীৱন আৰু আচৰণৰ গতিধাৰা সম্পৰ্কে দুই এখন কিতাপ পঢ়াৰ পিছত অনুভৱ হৈছিল যে আমাৰ বৰ্তমানৰ শাসক আৰু অতীতৰ ৰজাসকলৰ মাজত গুণগতভাৱে বিশেষ পাৰ্থক্য একো নাই। আগেয়ে ৰজা জন্মিছিল; এতিয়া ৰজাই নিৰ্বাচিত হৈ লয়। আনকথাত, যিয়ে নিৰ্বাচিত হৈ ল'ব পাৰে তেৱেঁই ৰজাৰ দৰে আচৰণ কৰাৰ অধিকাৰ লাভ কৰে।................ দাবী যিমানেই নায্য নহওক লাগিলে প্ৰজাই মূৰ দাঙি উঠিব খুজিলেই ৰজাৰ প্ৰথম কৰ্তব্য হ'ল পাশৱিক শক্তিৰে তাক

মষিমূৰ কৰা; তথাপিও প্ৰজা সংগঠিত হ'বই লাগিব; অবিৰত সংগ্ৰামৰ বাবে সাজু হ'লেহে সত্য আৰু ন্যায় প্ৰতিষ্ঠাৰ ক্ষণ ওচৰ চাপি আহিব। এনেবোৰ চিন্তাই আছিল 'মহাৰাজা' নাটক ৰচনাৰ প্ৰেৰণা।" দেশ এখনৰ মুৰব্বী ৰজাই হওক অথবা ৰাইজৰ নিৰ্বাচিত প্ৰতিনিধি মন্ত্ৰীয়েই হওক, তেওঁলোকৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান দায়িত্ব হ'ল সৰ্বসাধাৰণৰ মংগল সাধন। কিন্তু সেই মহান কৰ্তব্যৰ প্ৰতি পিঠি দি যেতিয়া শাসকবোৰে আত্মস্বাৰ্থ পূৰণৰ হেতু শাসন কাৰ্যক নিজৰ সম্পত্তিৰূপে গণ্য কৰে, তেতিয়াই প্ৰজাবিদ্ৰোহৰ সূত্ৰপাত ঘটে। শাষকৰ শাসনত অতিষ্ঠ হ'লে, শাসকে শোষিতজনৰ অভাৱ-অভিযোগ পূৰণ কৰিব নোৱাৰিলে; যুগে যুগে তেনেকুৱা শোষিত প্ৰজাসাধাৰণে ঐক্যবদ্ধ সংগ্ৰামেৰে শাসকশ্ৰেণীৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ ঘোষণা কৰি নিজৰ জীয়াই থকাৰ অধিকাৰ সুৰক্ষা কৰা চেষ্টা অব্যাহত ৰাখি আহিছে। যেতিয়া শাসকে সৰ্বসাধাৰণে উত্থাপন কৰা নায্য দাবীক গুৰুত্ব নিদি দমনসুলভ মনোভাবেৰে তেওঁলোকৰ ওপৰত অত্যাচাৰ-উৎপীড়ন চলায়, তেতিয়া দেশৰ অৱহেলিত ৰাজহাড় স্বৰূপ জনগণে কিন্তু হাত সাবতি বহি নাথাকে। তেওঁলোকৰ নায্য অধিকাৰ দাবী কৰি অন্যায়-অনীতি আৰু দুৰ্নীতিৰ বিৰুদ্ধে সংঘবদ্ধ সংগ্ৰামেৰে ৰাজনীতিৰ কুটিল চক্ৰ মষিমূৰ কৰে। সমাজ-জীৱনত যুগে যুগে চলি অহা এনেকুৱা এক চিৰসত্য ধাৰাকেই উল্লেখিত নাটৰ কাহিনীভাগৰ জৰিয়তে দাঙি ধৰিব বিচৰা হৈছে।

আলোচিত নাটকৰ নামকৰণ আৰু চৰিত্ৰসমূহৰ নামকৰণ দুয়োটাই বিশেষ অৰ্থবহ। নাটখনৰ পাটনিত নাটৰ নামকৰণ প্ৰসংগত নাট্যকাৰ ভট্টাচাৰ্যই এইদৰে লিখিছে "নাটখনৰ নাম 'মহাৰাজ' বা 'মহাৰাজা' কিয় দিলোঁ এই বিষয়ে মোক বহুতে প্ৰশ্ন কৰিছে। কামৰূপৰ কথ্য ভাষাত ৰজা বুজাবলৈ ৰাজা শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ আছে। কিন্তু মই সেই কাৰণেই নাটখনৰ নাম 'মহাৰাজ' দিয়া নাই। সৰুতে লক্ষ্য কৰিছিলো প্ৰতিপত্তিশীল মানুহক গাঁৱত 'ৰাজা' বুলি কৈছিল; আৰু অতি দাম্ভিক আৰু গাৰ বলেৰে নিজকে সদায় শুদ্ধ বুলি প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খোজাজনকো 'ৰজা' বুলি জোকাইছিল। কামৰূপত 'ৰাজা' শব্দটোৰ এনে ব্যবহাৰত এটা শ্লেষ আছে। এই শ্লেষাত্মক ব্যঞ্জনাটোৰ কাৰণেই মোৰ ৰাজাক মই 'মহাৰাজা' বুলি কৈছোঁ।" নাটকৰ নামকৰণ প্ৰসঙ্গত নাট্যকাৰে বিস্তৃত ব্যাখ্যা আগবঢ়াইছে যদিও নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ নামকৰণতো যে একপ্ৰকাৰ শ্লেষাত্মক ধাৰণা বিদ্যমান, সেয়া আমাৰ ধাৰণাত স্পষ্ট হৈ পৰে। নাটৰ মূল পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহ হ'ল মহাৰজা প্ৰতাপাদিত্য, যুৱৰাজ বিক্ৰম, প্ৰজামণ্ডলৰ যুৱনেতা অমৃতনাৰায়ণ, বৃদ্ধ কৃষক জগতবন্ধু আৰু দুই মন্ত্ৰী ক্ৰমে বুদ্ধিনাৰায়ণ আৰু সত্যপৰায়ণ। মহাৰাজৰ অবৈধ ৰাণী দাসী গঙ্গা আৰু জগতবন্ধুৰ কন্যা মালতী হ'ল নাটখনৰ উল্লেখ্য নাৰী চৰিত্ৰ।

নাটৰ মূল চৰিত্ৰ প্ৰতাপাদিত্যৰ অৰ্থ হ'ল সূৰ্যৰ দৰে প্ৰবল প্ৰতাপী। কিন্তু নাট্য-কাহিনীত ৰজাৰ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ কৰিলে আমি দেখিম তাৰ সম্পূৰ্ণ ওলোটা অৰ্থহে। ৰাজ সিংহাসনৰ প্ৰতি থকা প্ৰবল লোভ-মোহ আৰু দাসী গঙ্গাৰ প্ৰতি থকা স্নেহৰ পৰিৱৰ্তে অন্য কোনো কোনো প্ৰবল প্ৰতাপী সিদ্ধান্ত অথবা মনোভাবৰ পৰিচয় ৰজাৰ গাত দেখা নাযায়। অবৈধ ৰাণীৰ প্ৰতি থকা আকুণ্ঠ মৰম-ভালপোৱা আৰু সেই ৰাণীৰ পুত্ৰ বিক্ৰমৰমোহত অন্ধ ৰজাই পাকে প্ৰকাৰে গঙ্গাৰ হাতত শাসনভাৰ তুলি দি নিজে পুতলা ৰজা হৈ ভাও দিছে মাত্ৰ। স্বৰূপাৰ্থত ৰজাৰ নিৰ্দেশক্ৰমেই যদিও ৰাজ্যত নিৰ্বাচন অনুষ্ঠিত হৈছিল, ৰজাৰ অকৰ্মণ্যতাৰ সুযোগ লৈ গঙ্গাদাসীয়ে তাক বিপথে পৰিচালনা কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল। ফলত প্ৰতাপাদিত্য নামটোৰ শ্লেষাত্মক ধাৰণাটোহে নাটত প্ৰতিফলিত হৈছে। সেইদৰে যুৱৰাজৰ নাম বিক্ৰম, কিন্তু বিক্ৰমৰ ছাঁটোও আমি এই চৰিত্ৰটিত দেখা নাপাওঁ। বৃদ্ধ কৃষক জগতবন্ধুৰ কন্যাক অপহৰণ কৰি প্ৰজাৰদ্বাৰা শাৰীৰিকভাৱে লাঞ্ছিত হোৱা বিক্ৰমে বন্দী কৰি অনা সাধাৰণ জনতাৰ ওপৰত চাবুক চলাব পাৰে, কিন্তু বস্ত্ৰ বেপাৰীৰপৰা অপহৰণ কঁৰা ঘোঁৰাটোও ভালকৈ চলাব নোৱাৰি মুখ থেকেচা খাই পৰে। আনকি মাতৃয়ে নিৰ্দেশ কৰা পথেৰে আগবাঢ়ি ক্ষমতালোভী আৰু তিৰোতাসেৰুৱা বিক্ৰমে যুৱৰাজৰ আসনখনো অৱশেষত হেৰুৱাব লগা হৈছে। যুৱৰাজৰ এটাও গুণ নথকা এই চৰিত্ৰটোৰ বিক্ৰম নামটোৱে এক ব্যংগাত্মক ধাৰণাৰহে সূচনা কৰিছে। ৰজাৰ প্ৰধান মন্ত্ৰীদ্বয়ৰ এজন হ'ল সত্যপৰায়ণ, যিজনে সৰ্বদা অসত্য পথেৰে চলিবলৈ ভাল পায়। অসত্যৰ পথ আহোৰণ কৰিয়ে সত্যপৰায়ণে সৰ্বসাধাৰণ প্ৰজাক য'তমানে অন্যায়, অত্যাচাৰ, উৎপীড়ন কৰি অৱশেষত নিজেই সত্যৰ ওচৰত পৰাজয় বৰণ কৰি আজীৱন কাৰাদণ্ডৰ দণ্ডৰে দণ্ডিত হৈছে।

নাটৰ প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰ গঙ্গা বিদেশিনী, মহাৰাজ প্ৰতাপাদিত্যৰ অবৈধ ৰাণী। গংগাৰ পৱিত্ৰতা আৰু মহানতা কোনোটো গুণেই আমি ৰাণীৰ গাত দেখিবলৈ নাপাওঁ। পৱিত্ৰ গঙ্গাৰ বুকুত অপৱিত্ৰ ধাৰাৰ সৃষ্টি কৰি বৃদ্ধ ৰজাৰ অকৰ্মণ্যতাৰ সুযোগ লৈ য'তমানে অপকৰ্মৰ কাৰ্যাৱলী দাসী গঙ্গা চৰিত্ৰৰ ভূষণ। অবৈধ প্ৰেমেৰে ৰাজভৱন কলুষিত কৰি, আনকি নিজৰ ৰূপ-যৌৱনৰ বিনিময়ত হ'লেও কুট-কৌশলেৰে জনগণৰ নেতা অমৃতক নিজৰ ফলীয়া কৰিব বিচাৰিছে। নিজৰ স্বাৰ্থসিদ্ধি পূৰণ কৰিবলৈয়ে নিজ পুত্ৰ বিক্ৰমক কু-কাৰ্যৰ সংগী কৰি লৈ বিপথে পৰিচালিত কৰিছে। আনকি অসত্যৰ প্ৰতিভূস্বৰূপ সত্যপৰায়ণৰ সংগ লৈ দমন আৰু শোষণৰ নীতিৰে সৰ্বসাধাৰণক অত্যাচাৰ উৎপীড়ন কৰি অৱশেষত নিজেই দেশান্তৰিত হ'ব লগা হৈছে। এইজনী গঙ্গা চৰিত্ৰৰ মাজেৰে প্ৰকাশিত হৈছে এজনী গৰ্বিত, পৰশ্ৰীকাতৰা, দুষ্টবুদ্ধিসম্পনা আৰু সততে স্বাৰ্থসিদ্ধিৰ কু-অভিপ্ৰায়।

আনহাতে প্ৰজামণ্ডলৰ যুৱনেতা অমৃতনাৰায়ণ অমৃতৰেই যেন এক অখণ্ড ভাণ্ডাৰ। সৰ্বসাধাৰণ প্ৰজাক সুৰক্ষা দিয়াৰ স্বাৰ্থত, অন্যায়-অনীতি আৰু দুৰ্নীতিৰ বিৰুদ্ধে জনসাধাৰণক একত্ৰিত কৰি প্ৰজাবিদ্ৰোহৰ সূচনা কৰিছে আৰু তাক সঠিক পথেৰে আগবঢ়াই নিয়াৰ পৰিকল্পনা কৰি বিভিন্ন যুক্তি-তৰ্কৰে ৰাজ্যত নিৰ্বাচন অনুষ্ঠিত কৰিবলৈ ৰজাক বাধ্য কৰাইছে। অমৃত পাণৰ জৰিয়তে যেনেদৰে অমৰত্ব লাভ কৰিব পাৰি, ঠিক তেনেদৰে অমৃতনাৰায়ণে অমৃতৰ ভাণ্ড মুকলি কৰি দি শাসনৰ ক্ষমতা লাভ কৰিয়েই প্ৰজাৰ হিতৰ বাবে সাধ্যানুসাৰে সকলোখিনি কৰাৰ প্ৰচেষ্টা চলাইছে। আনকি ভ্ৰষ্টাচাৰীৰ মুখা খুলি দি দমনকাৰীৰ প্ৰতিনিধিস্বৰূপ দাসী গঙ্গা আৰু সত্যপৰায়ণৰ কু-শাসনৰ অন্ত পেলাই জনসাধাৰণক প্ৰকৃত গণতন্ত্ৰৰ অধিকাৰ দিয়াৰ সফল প্ৰয়াস কৰিছে। একেদৰে মালতীৰ চৰিত্ৰ মালতী ফুলৰ সুবাসেৰেই আমোলমোলাই থকা এক মধুৰ চৰিত্ৰ। মালতী ফুল ছিঙি আনি তাৰ ৰূপ-মাধুৰী পাণ কৰিব পাৰি, কিন্তু তাৰ সুবাস আবদ্ধ কৰিব নোৱাৰি; তেনেকুৱা চাৰিত্ৰিক মহত্ত্বৰে প্ৰোজ্জ্বল মালতীৰ চৰিত্ৰ। সেইদৰে বুদ্ধিৰ অক্ষয় ভাণ্ডাৰ বুদ্ধিনাৰায়ণে নাটখনৰ আদিৰপৰা অন্তলৈকে সদায় সজ আদৰ্শত থাকি প্ৰত্যুৎপন্নমতিতাৰে ৰাজকাৰ্য পৰিচালনাত অংশগ্ৰহণ কৰি সত্যপৰায়ণৰ চক্ৰান্তত মৃত্যুবৰণ কৰিব লগা হোৱা কাৰ্যই এক অৰ্থবহ ধাৰণাৰ ইংগিত প্ৰেৰণ কৰিছে। অৱশ্যে সেইজন বুদ্ধিনাৰায়ণৰ মৃত্যুৱে অসত্যক পৰাজয় কৰি সত্যৰ দুৱাৰ মুকলি কৰিছে। জগতবন্ধু প্ৰকৃততে জনগণৰ বন্ধু। সুখে-দুখে, বিপদে-আপদে সৰ্বদা জনতাৰ মাজত সহাৱস্থান কৰি ৰাজকাৰাগাৰত নানান শাস্তি সহ্য কৰিও অৱশেষত নায্যৰ দাবীত জনতাৰ লগত একত্ৰিত হৈ তাক সাব্যস্ত কৰিবলৈ আগবাঢ়ি গৈছে।

নাট্য-সাহিত্যৰ গুণাৱলীৰে পৰ্যালোচনা কৰিলে দেখা যায়, সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ 'মহাৰাজা' নাট সৰ্ব নাট্যগুণসম্পন্ন এখন সফল নাট। সামন্তযুগীয় ৰাজপ্ৰসাদৰ ভিতৰ চ'ৰাৰ কাহিনী এটিক নতুন ৰূপত উদ্ভাষিত কৰি বৰ্তমানৰ লগত তাৰ সামঞ্জস্য টানি নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে কাহিনীটোক ৰমণীয়তা প্ৰদান কৰিছে। নাটখনত চিত্ৰিত প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে সুকীয়া বৈশিষ্ট্যৰে অংকিত কৰি নাটখনৰ মূল বক্তব্য বিষয়ক পাঠক-দৰ্শকৰ মাজত প্ৰতিষ্ঠা কৰাত নাট্যকাৰে সফলতা অৰ্জন কৰিছে। যিহেতু সংলাপ নাট এখনৰ মূল উপজীব্য, সেইহেতু সংলাপ ৰচনাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিয়াটো নাট্যকলাৰ এবিধ প্ৰধান গুণ। সেই দৃষ্টিৰ আঁত ধৰি ক'বলৈ হ'লে নাট্যকাৰ ভট্টাচাৰ্যই অতি কৌশলেৰে আলোচিত নাটৰ সংলাপ ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত এখন সুকীয়া স্থান দখল কৰিছে। ওজাপালিৰ দৰে এক নাট্যগুণ সম্বলিত লোককলাক নাট্য-কাহিনীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি কাহিনী পৰিক্ৰমাক গতিদান কৰাৰ নাট্যকাৰৰ যি প্ৰয়াস, সেয়া সফল কৌশল হিচাপেই

বিৰেচিত হৈছে। পণ্ডিত, গৱেষক সমালোচক ড° বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ মতে "নাটখনৰ কাহিনীৰ পৰিণতিমুখী গতিত দুটা স্তৰ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। যথা ঃ বিক্ৰমৰ অভিষেক সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰপৰা প্ৰজাৰদ্বাৰা নিৰ্বাচিত প্ৰতিনিধিৰ হাতত দেশৰ শাসনভাৰ অৰ্পণ কৰিব বুলি ৰজাই দিয়া ঘোষণালৈকে প্ৰথম স্তৰ আৰু ৰাইজৰদ্বাৰা নিৰ্বাচিত প্ৰতিনিধি অমৃতনাৰায়ণ মহামন্ত্ৰীৰ আসনত অধিষ্ঠিত হোৱাৰ পিছৰপৰা ৰজাৰ পতনলৈকে, দ্বিতীয় স্তৰ।" তাৎপৰ্যপূৰ্ণ দিশটো হ'ল এই দুয়োটা স্তৰৰ মাজৰ দশম নাট্যক্ষণটিত মাত্ৰ ওজাপালিয়ে পৰিৱেশন কৰা এটি গীতৰ জৰিয়তে দুয়োটা স্তৰকে সংযোগ কৰিছে এনেদৰে —

"এহিমতে মহাৰাজাই ঘোষণা কৰিলা।
ৰাজ্যজুৰি নিৰ্বাচন অনুষ্ঠিত ভৈলা।।
কেহো বোলে এইবাৰ আহিব সুদিন।
কেহো বোলে অন্ত হৈব প্ৰজাৰ দুৰ্দ্দিন।।

....

মহাৰংগে প্ৰজাগণে বহু মত দিলা।
প্ৰজাৰ আদেশ পাই ৰাজগৃহে গৈলা।।
প্ৰধান অমাত্য হৈলা অমৃত নাৰায়ণ।
নানা কাৰ্য্য আৰম্ভিলা প্ৰজাৰ কাৰণ।।"

ঠিক সেইদৰে নাটকখনৰ শেষৰ নাট্যক্ষণটিও ওজাপালিৰ এটি বিশেষ অৰ্থবহ গীতৰ জৰিয়তে যৱনিকা পৰিছে। লক্ষণীয় দিশটো হ'ল নাটকীয় কথাবস্তু উপস্থাপন কৰোঁতে নাট্যকাৰে ওজাপালিক সংগত কৰি অকল নাট্য-কাহিনীকে মহীয়ান কৰা নাই; নাট্য-কৌশলৰ এক নব্য দিশো উন্মোচিত কৰিছে। সংগঠিত প্ৰজাই অবিৰত সংগ্ৰামৰ বাবে সাজু হ'লেহে শোষকৰ পাশৱিক অত্যাচাৰ ৰোধ কৰি সত্য আৰু ন্যায় প্ৰতিষ্ঠাৰ বাট মুকলি কৰিব পাৰি। এনেকুৱা চিন্তাধাৰাৰ এক সজ উপদেশৰ নিৰ্মালীৰে 'মহাৰাজা' নাটৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে। ❐

সহায়ক গ্ৰন্থ ঃ

- ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী (সম্পাদিত) ঃ মহাৰাজা
- ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য
- ড° শৈলেন ভৰালী ঃ অসমীয়া লোকনাট্য পৰম্পৰা
- ড° বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা

শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য ঃ এব্‌ছাৰ্ড নাটকনে ?

মৃদুল শৰ্মা

অৰুণ শৰ্মাৰ সম্ভৱতঃ প্ৰথমখন বহুচৰ্চিত নাটক 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'। ১৯৬১ খ্ৰীষ্টাব্দত ৰচিত নাটকখনৰ সম্প্ৰতি বয়স পঞ্চাছ বছৰ। এতেকে জন্মৰ মুহূৰ্তত নাটকখন সম্পৰ্কে সমালোচকে কোৱা কথা, মাজৰছোৱা সময়ত কোৱা কথা আৰু এতিয়া ক'বখোজা কথাৰ মাজত পাৰ্থক্য থকিব পাৰে,- নথকাটোহে অস্বাভাৱিক। এই আলোচনাত কোনো পূৰ্ববৰ্তী আলোচকৰ মতৰ গইনা নোলোৱাকৈ নাটকখনৰ দিশবিশেষত আলোকপাত কৰাৰ যত্ন কৰা হ'ব। ইয়াকে কৰোঁতে নাটকখন সম্পৰ্কত নাট্যকাৰেকোৱা দুটামান কথা মনত ৰখা হ'ব ঃ

"... নাটকৰ সত্তা আৰু সামগ্ৰিক স্বৰূপটোক দৰ্শক নাইবা পঢ়ুৱৈৰ বুদ্ধি আৰু চিন্তাৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰি এক গভীৰ ৰসৰ ৰোমন্থনৰ সুযোগ দিবলৈ মই এক বিনয়ী প্ৰয়াস কৰিছোঁ। এই নাটকৰ এজন পঢ়ুৱৈক নাইবা কেতিয়াবা ক'ৰবাত মঞ্চস্থ হ'লে এই নাটকৰ এজন দৰ্শকক মই যদি দেখা পাওঁ, ক্ষন্তেকৰ কাৰণে হ'লেও, তেওঁ নিবিড়ভাৱে চিন্তামগ্ন হৈ পৰিছে, তেওঁৰ বিন্যাসী, সন্ধানী মনত এনে দুই-এটা প্ৰশ্ন উঠিছে— শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য কিয় এনে এখন দুৱাৰেদি কোঠালৈ অহা-যোৱা কৰে,তেওঁৰ ল'ৰা-ছোৱালীকেইটা কিয় এনে বিচিত্ৰ, ঘোঁৰা দেখিলেই কিয় তেওঁ জঁপিয়াই উঠিবলৈ যায়, বাৰখনকৈ নাট্যভিনয়ৰ এখনেও দৰ্শকৰ মন আকৃষ্ট কৰিব নোৱাৰাৰ পিছতো কি অদম্য আশা আৰু প্ৰেৰণাৰে তেওঁ ত্ৰয়োদশ নাটৰ অভিনয় কৰিবলৈ ওলাইছে, কিয় পাঁচশজন নিমন্ত্ৰিত অতিথিৰ এজনো নহাৰ পিছতো তেওঁ জনশূন্য প্ৰেক্ষাগৃহৰ পাঁচশখন শূন্য আসনক সম্বোধন কৰি তেওঁৰ সুদীৰ্ঘ প্ৰস্তাৱনা ক'বলৈ ধৰিলে, চিৰিয়েদি ওপৰলৈ উঠি কিয় গ'ল ইত্যাদি ইত্যাদি— তেন্তে মই ভাবিম মোৰ নাটকখন লিখা সাৰ্থক হৈছে।"

নাটকখনৰ ঘটনাক্ৰম এনে ঃ ষাঠি বছৰীয়া জন্মদিন পালন কৰিবলৈ ওলোৱা নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নামৰ মানুহজন জাতশিল্পী। তেওঁ ইতিপূৰ্বে নিজে ৰচনা কৰা বাৰখন নাটকৰ মঞ্চায়ন কৰিছে আৰু প্ৰতিবাৰতে দৰ্শকে তেওঁক প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে। তথাপি তেওঁ হতাশ নহৈ ত্ৰয়োদশ বাৰৰ বাবে নতুন নাটক এখন লিখি উলিয়াইছে আৰু ষষ্টিতম জন্মদিৱসৰ দিনা তাৰ অভিনয় অনুষ্ঠান পাতিব খুজিছে। তেওঁ মানুহজনৰ প্ৰকৃতি কিছু বেলেগ। নিজৰ কোঠালৈ সোমোৱা দুৱাৰখন অদ্ভুতধৰণে ব্যৱহাৰ কৰে তেওঁ, কাৰণ কোঠাৰ ভিতৰত থিয়েটাৰৰ অনেক লামলাকটু

স্তুপীকৃত হৈ দুৱাৰেদি স্বাভাৱিকভাৱে ওলাব-সোমাব পৰাটো সম্ভৱ কৰি থোৱা নাই। আন এখন দুৱাৰো আছে যদিও সেইখন দুৱাৰৰ পুৰণা তলাটো বন্ধ হৈ থকা অৱস্থাতে তাৰ একমাত্ৰ চাবিপাট ভাগি থকাৰ অজুহাতত তেওঁ সেইখন দুৱাৰ বন্ধ ৰূপতে ৰাখিছে। তেওঁ ঘোঁৰা দেখিলেই ৰ'ব নোৱাৰা হয় আৰু কিবা নহয় কিবা প্ৰকাৰে ঘোঁৰা চেকুৰায়। তেওঁৰ পাঁচটা সন্তান ক্ৰমে দুৰ্গে, সুৰেন, উপেন, ধীৰেন আৰু (একমাত্ৰ ছোৱালী) নন্দিনী। আটায়ে প্ৰাপ্ত বয়স্ক; নন্দিনী আটাইতকৈ সৰু, তাইৰে বয়স চোবিছ বছৰ। পাঁচোটা সন্তান নিজৰ অনুগত হোৱাটো নিবাৰণে বিচাৰে কিন্তু ল'ৰা চাৰিটাই অনিচ্ছাকৃতভাৱেহে পিতৃৰ আনুগত্য স্বীকাৰ কৰে। নন্দিনীয়ে কিন্তু আন্তৰিকতাৰে নিবাৰণৰ মনৰ অৱস্থা বুজিবলৈ যত্ন কৰে। চাৰিটা পুত্ৰসন্তানৰ জীৱিকাৰ পথকেইটা চিনেমাহলৰ গেটকীপাৰ, চাইকেল মিস্ত্ৰী, কাঠমিস্ত্ৰী আৰু দৰ্জী। নন্দিনী কলেজৰ ইংৰাজীৰ অধ্যাপিকা। সম্ভৱতঃ অল্পশিক্ষিত হোৱা বাবেই ল'ৰাকেইটাই দেউতাকৰ মৰ্মস্থলীৰ সত্য উপলব্ধি কৰিবলৈ সক্ষম নহয়। নিবাৰণৰ অভিযোগ কিন্তু নিজৰ সমকালীন সমাজখনক লৈহে। সেয়ে তেওঁ নিজকে আৰু পঞ্চাছ বছৰৰ পাছত জন্মগ্ৰহণ কৰা হ'লে ভাল আছিল বুলি বিবেচনা কৰে। অৰ্থাৎ সমাজৰ কোনো লোকেই তেওঁৰ শিল্পী মনটোৰ বুজ নোপোৱা সম্পৰ্কে তেওঁ সজাগ।

যি হওক, ষষ্টিতম জন্মদিৱস উপলক্ষে তেওঁ নিজৰ নাট্যাভিনয় অনুষ্ঠানলৈ চহৰৰ বছা বছা পাঁচশজন নাগৰিকক নিমন্ত্ৰণ জনালে নিজে। 'শিল্পী, অভিনেতা, নাট্যকাৰ, কবি, সাহিত্যিক, সাংবাদিক আৰু প্ৰফেছাৰক' মতাৰ উপৰি 'কিছুমান ব্যৱসায়ী আৰু ৰাজনৈতিক ব্যক্তিকো' তেওঁ 'গড়ে অন্ততঃ দুবাৰকৈ' গৈ তেওঁ নিজে নিমন্ত্ৰণ কৰিছে। নাট্যাভিনয় এসপ্তাহমানৰ আগত তেওঁ ঘোঁৰা চেকুৰাবলৈ গৈ বেয়াকৈ জখমো হৈছে। সেই অৱস্থাতো তেওঁ নাট্যসন্ধিয়াটোত সক্ৰিয়ভাৱে খাটিছে,— উদ্দেশ্য তেওঁৰ জীৱনৰ সমস্ত সপোন আৰু দৰ্শনক এই নাটকখনৰ যোগেদি দৰ্শকৰ সৈতে আদান-প্ৰদান কৰিব। কিন্তু সেই নাট্যানুষ্ঠানলৈ নিমন্ত্ৰিত লোকসকলৰ এজনো নাহিল। যেতিয়া নিবাৰণে প্ৰেক্ষাগৃহত পাঁচশখন শূন্যতাৰে পৰিপূৰ্ণ চকী দেখিলে তেতিয়া তেওঁ সামান্য চিন্তিত হ'ল যদিও সেই শূন্য চকীবোৰৰ সন্মুখতে নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা পাঠ কৰিবলৈ ধৰিলে। সেই পাঠ-কাৰ্যৰ সমান্তৰালকৈ তেওঁ উঠি যাব ধৰিলে মঞ্চৰ ওপৰৰ ফালে কাৰিকৰী কামৰ বাবে উঠিব পৰা কাঠৰ ঘুণেধৰা চিৰিডালেৰে। তেওঁৰ পাঁচোটা সন্তান আৰু নাটকৰ সহযোগী ৰমেশে সম্ভাব্য দুৰ্ঘটনা এটাৰ আশংকাত ভোগে। আৰু এটা সময়ত নিবাৰণ দুৰ্ঘটনাগ্ৰস্ত হোৱাৰ এটা ভয়াৱহ ইংগিতত নাট্যঘটনাৰ সামৰণি পৰে। এই সমগ্ৰ ঘটনাৱলী কেৱল তিনিটা দৃশ্যৰ যোগেদি নাটকখনত দাঙি ধৰা হৈছে। এটা

সুদীৰ্ঘ 'প্ৰস্তাৱনা' নামৰ দৃশ্যৰ পাছত 'প্ৰথম আৰু দ্বিতীয়' বুলি দুটা দৃশ্যত নাট্যবিষয়ৰ সামৰণি পৰিছে।

এতিয়া নাট্যকাৰজনে এজন দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত জাগ্ৰত হ'লে সাৰ্থকতা লাভ কৰিব বুলি দিয়া স্বীকাৰোক্তিৰ প্ৰশ্নকেইটাৰ উত্তৰৰ সন্ধানৰ যত্ন এটা কৰা হওক।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য সদায়ে নিজৰ কোঠালৈ এখন বিশেষ দুৱাৰেদি অস্বাভাৱিকভাৱে ওলোৱা-সোমোৱা কৰে কিয়? বিশেষ দুৱাৰখন নাট্যকাৰে বিশেষৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে এনেদৰে ঃ '..দ্বিতীয় দুৱাৰখনৰ ওপৰৰ পিনে ভিতৰৰপৰা এটা খিলি খোলাৰ শব্দ হয়। লাহে লাহে দুৱাৰখন মেল খায়। দেখা যায় দুৱাৰৰ মুখখনৰ প্ৰায় আধাতকৈও অলপ ওপৰলৈ কিছুমান টিং, বাকচ, থিয়েটাৰৰ আঁৰ কাপোৰৰ পৰ্দা, কিছুমান সাজ-পোছাক ইত্যাদিৰে বস্তুবোৰ এটা দ'ম হৈ আছে। আৰু সেই দ'মটোৰ ওপৰেদি ভিতৰৰ ফালৰপৰা এখন মুখ দেখা গ'ল। মুখখন নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ। তেওঁ দ'মটোৰ ওপৰেদি বগাই জাঁপ মাৰি বাহিৰলৈ আহে। তাৰ পিছত আকৌ বাহিৰৰপৰা দুৱাখন জপাই কাষৰ চকীখন ওচৰলৈ নি তাৰ ওপৰত উঠি ওপৰৰ ভেন্টিলেটৰৰ ভগা আয়নাৰ মাজেৰে হাতখন ভিতৰলৈ সোমাই দি ভিতৰৰপৰা দুৱাৰৰ খিলিটো লগাই দিয়ে আৰু চকীৰপৰা নামি আহে। যিখন চকীত উঠি তেওঁ দুৱাৰখন বন্ধ কৰাৰ চূড়ান্ত কামটো সম্পন্ন কৰে সেই চকীখনো নাট্যকাৰৰ মতে 'এখন হেলেক পেলেক ধৰণৰ পুৰণা কাঠৰ চকী।' এতিয়া আপেক্ষিক দৃষ্টিত ধৰা পৰা এই অৱস্থাটোৱে কি বুজাব পাৰে? বুজাব পাৰে যে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ আৰ্থিক অৱস্থা একালত ভাল আছিল যদিও সম্প্ৰতি কাঠৰ চকীখনৰ দৰেই দুৰ্বল। দুৱাৰখনৰ বাহিৰৰ ফালে তলা এটাৰ ব্যৱস্থা কৰিবলৈও তেওঁৰ সম্পত্তি নাই। সেয়েহে তেওঁ দুৱাৰখনৰ ভিতৰৰ খিলিটো বাহিৰৰপৰা লগাবপৰাকৈ ওপৰৰ ভেন্টিলেটৰখনৰ আইনাখন নিজে ভাঙি লৈছে। ইয়াৰ সমৰ্থনত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই নিজে কোৱা এষাৰ কথা প্ৰণিধানযোগ্য ঃ "মোৰ এই কোঠাৰ আনখন দুৱাৰ হৈছে সেইখন (৩ নং দুৱাৰখন দেখুৱাই)। তাত সেইটো প্ৰকাণ্ড তলা লগোৱা আছে। এসময়ত সেইখনেই আছিল কোঠাটোৰ আচল দুৱাৰ। কিন্তু এদিন তলাটোৰ চাবিপাত মামৰে ধৰি ধৰি ভাগি থাকিল। আৰু ম'ই সেইপিনে সোমোৱা বাদেই দিলোঁ।" এই আটাইখিনিলৈ লক্ষ্য কৰি নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ কাণ্ড-কাৰখানাখিনিক এব্‌ছাৰ্ড বুলিব নোৱাৰি। কাৰণ নিবাৰণ ইয়াৰ অৱস্থাৰ সৈতে সহাৱস্থান কৰা এজন ব্যক্তিৰূপেহে প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। তেওঁৰ নিজৰ কোঠাটো তেওঁৰ একান্ত নিজা। তেওঁৰ মতে "সেই পিনৰ সৈতে (নন্দিনীহঁত থকা কোঠাৰ সৈতে) মোৰ এই কোঠাৰ কোনো সম্বন্ধ নাই।' কোঠাটোত স্তূপীকৃত হৈ থকা

থিয়েটাৰৰ বিভিন্ন সম্বলবোৰৰ এটা সাংকেতিক তাৎপৰ্য আছে। তেওঁৰ ওৰেটো জীৱনৰ সাধনা, নাটক আৰু তেওঁৰ জীৱনৰ একাকাৰ হৈ পৰা দৰ্শন সুদীৰ্ঘ কাল ধৰি আদান-প্ৰদান কৰিবলৈ তেওঁ কোনো চমঝদাৰ পোৱা নাই -যি তেওঁক শ্ৰদ্ধা কৰে। একমাত্ৰ কন্যা নন্দিনীয়ে তেওঁৰ হৃদয়াবেগ উপলব্ধি কৰিবলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়। চাৰিজন পুত্ৰয়ো আনকি বাধ্যত পৰিহে তেওঁৰ লগত সহযোগিতা কৰে,- সম্ভৱতঃ পিতৃৰ প্ৰতি দায়িত্ব বুলি (নাট্যকৰ্মী এজন ৰূপে নহয়)। নন্দিনীৰ মৌন পাণিপ্ৰাৰ্থী হোৱা বাবে ৰমেশেও কিছু দূৰলৈ নিবাৰণক সহযোগিতা কৰে, তাকো উপায়ান্তৰ হৈহে। দেখা গৈছে, নিবাৰণৰ মনোজগতখন তেওঁৰ ঘৰখনৰ বাহিৰৰ কাৰো সন্মুখতে উন্মোচিত হ'বৰ সুবিধা অন্ততঃ নাট্যঘটনাৱলীৰ সময়লৈকে ওলোৱা নাই। তেওঁৰ মনোজগতত গোটখোৱা ভাবাভিব্যক্তিৰ স্তূপীকৃত ৰূপটোৰ প্ৰতিফলক তেওঁৰ কোঠাটো, তাৰ অস্বাভাৱিক দুৱাৰখন- যিফালে কোনো লোক স্বাভাৱিকভাৱে সোমাব বা ওলাব নোৱাৰে; তাত দ'ম বন্ধা সামগ্ৰীবোৰ- যিবোৰক মূল্যৱান বুলি তেওঁহে ভাবে, আন কোনেও নাভাবে।

দ্বিতীয় প্ৰশ্নটো আছিল,'তেওঁৰ (নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ) ল'ৰা-ছোৱালীকেইটা কিয় এনে বিচিত্ৰ?' দেখা গৈছে, নিবাৰণৰ পুত্ৰ উপেন চিনেমাহলৰ গেটকীপাৰ। তদুপৰি চিনেমাৰ প'ষ্টাৰ মৰা কামো সি কৰে। সি সন্ধিয়াৰ প্ৰতিও ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি ভনীয়েকৰ গ'গ্‌ল্‌ছযোৰ পিন্ধি 'পাইতাৰা' জমাব খোজে। দুৰ্গে কাঠমিস্ত্ৰী। তাৰ নিজৰ ভাষ্যমতে "বিশ বছৰ ৰাগুা আৰু হাতুৰী মাৰিও গজালত নামাৰি নিজৰ আঙুলিতে কোব" দিয়া মিস্ত্ৰী সি। কাৰণ, সি কয়,-'মোৰ মূৰত আকৌ কথাবোৰ সহজে নোসোমায় নহয়।'দেউতাকে নতুন নাটকখন লিখি শেষ কৰা বুলি শুনি সি তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰিছে এনেকৈ ঃ "হয়নে, আকৌ দুদিনমানৰ কাৰণে আমাৰ বিহু বাজ হ'ব তেন্তে।' এই বক্তব্যই প্ৰমাণ কৰে যে নিতান্তই উপায়হীন হৈহে সি দেউতাকৰ নাট্যকৰ্মৰ অংশীদাৰ হ'ব লগা হৈছে। আকৌ, সুৰেন পেছাগতভাৱে চাইকেলৰ মিস্ত্ৰী। সি সোনকালে দোকান বন্ধ কৰি ঘৰলৈ ঘূৰি অহাৰ কাৰণ ব্যাখ্যা কৰি ভনীয়েকক কৈছে, 'আজি সন্ধ্যা কেইবাখনো চাইকেল ভাল কৰি থোৱাৰ কথা। এখনো ভাল কৰিব নোৱাৰিলোঁ। মানুহবোৰে নিবলৈ আহিব আৰু নাপাই মোক গালি শুনাব। সদায় মানুহৰ কিমান গালি শুনিবি?' আজি সেইকাৰণে দোকানকে বন্ধ কৰি থৈ অহাৰ পাছত ভনীয়েকৰ সকীয়নিত সি পুনৰ কৈছে, 'কাইলৈতো সুদাই নেৰে। এই দোকানকে একেবাৰে বন্ধ কৰি দিম বাপ্পেকে। নতুন বিজনেছ কৰিম।' ইয়াৰপৰাই বুজা গৈছে সুৰেন কিমানৰ মিস্ত্ৰী বা তাৰ মূৰত ব্যৱসায়ী বুদ্ধি কিমান আছে। নন্দিনীয়ে সোধাত সিও উত্তৰ দিছে চাইকেল মেৰামতি কৰাটো তাৰ সাত নম্বৰৰ ব্যৱসায়। বৃত্তিত দৰ্জী ধীৰেনে

যেতিয়া দেউতাকৰ কোঠাত দুজন বাহিৰৰ মানুহৰ উপস্থিতি সম্পৰ্কে অৱগত হোৱাৰ পাছত দুৰ্গেৰিপৰা গম পালে যে দেউতাকৰ নতুন নাটকখন লিখাৰ কাম শেষ হৈছে তেতিয়া কৈছে— 'হয়নে? কমেও দুঘণ্টা তেন্তে'। এই মন্তব্যৰ মাজত দেউতাকৰ কথা-কাণ্ডৰ প্ৰতি একপ্ৰকাৰ বিদ্ৰূপ প্ৰকাশ পোৱাৰ লগতে নিবাৰণৰ চৰিত্ৰৰ এটা দিশো প্ৰকাশ পাইছে। সেয়া হ'ল মনৰ বিভিন্ন কল্পনা-পৰিকল্পনা সম্পৰ্কে কাৰো সৈতে মৰ্যাদা সহকাৰে কথা পাতিবলৈ সুবিধা নোপোৱা নিবাৰণে তাকে কৰিবলৈ মানুহ বিচাৰি ফুৰে আৰু কোনো ব্যক্তিক পালেই জোৰকৈ হ'লেও চমঝদাৰ কৰি ল'ব খোজে। নিবাৰণে নিজৰ চৰিত্ৰৰ এই দুৰ্বলতাৰ বিষয়ে জানে। মানুহেও যে তেওঁক পৰিত্যক্ত বুলি বিবেচনা কৰে, সেই সম্পৰ্কেও তেওঁ নিজে সজাগ। কাৰণ তেওঁ কৈছে, 'মানে বাটৰ কাষৰ পৰিত্যক্ত আলকতৰাৰ এই ভগা ঢোলটোত উপৱিষ্ট নিবাৰণ ভট্টচাৰ্যক ঢোলটোৰ সৈতে অবিচ্ছেদ্য এক অংশ-স্বৰূপ বুলি ভবাটো একান্ত স্বাভাৱিক কথা।' তথাপি মানুহৰপৰা তেওঁ সামান্য হ'লেও মৰ্যাদাসম্পন্ন আগ্ৰহ আশা কৰে, 'তথাপিও এটা জীৱন্ত মানুহ দিয়াঁচোন। ইমান অৱজ্ঞা কেনেকৈ কৰিব পাৰা বাৰু তোমালোকে?' এই বাক্যটো সমগ্ৰ নাটকখনৰে বক্তব্যৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ অংগ বুলি বিবেচিত হৈছে। যি কি নহওক, প্ৰসঙ্গ আছিল নিবাৰণৰ সন্তানকেইটাৰ চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্য। দৰাচলতে, চাৰিওটা পুত্ৰসন্তান খুঁটি খাব পৰা হৈছে বুলি নিবাৰণে ভাবে যদিও আচলতে সিহঁতকেইটা বৰ লায়েকৰ নহ'ল। বিশেষকৈ শিক্ষা-দীক্ষাৰ দিশত সিহঁত আধাখুন্দা ধৰণৰ হ'ল। ব্যৱসায়িক বুদ্ধিতো সিহঁত তেনেই কেঁচেলুৱা। একমাত্ৰ নন্দিনীয়ে উচ্চশিক্ষাৰ পোহৰত দেউতাকৰ শিল্প-দৃষ্টিৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰিবলৈ যত্ন কৰিব পৰা যোগ্যতা অৰ্জন কৰিছে। সেয়েহে নিবাৰণৰ নাট্যাভিযানত চাৰিওটা পুতেকৰ অনিচ্ছাকৃত সহযোগিতাক আন্তৰিকতাৰে নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছে নন্দিনীয়ে। তথাপি, পৰম অনীহাৰ মাজেৰেও যে সন্তানকেইটাই নিবাৰণৰ নাটকীয় পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ সংগী, সেয়েহে সিহঁতক লৈ তেওঁ গৌৰৱ কৰে ঃ "সিহঁতো (সন্তানহঁত) ইয়াতে থাকে,সেই সিফালে। সিহঁতক লৈ মোৰ কোনো চিন্তা নাই। প্ৰত্যেককে উপাৰ্জনক্ষম কৰি তুলিছোঁ। ল'ৰাকেইটাৰ এটা দৰ্জি, এটা কাঠমিস্ত্ৰী, এটা চাইকেল মিস্ত্ৰী আৰু এটা চিনেমাৰ গে'টকীপাৰ আৰু ছোৱালীজনীয়ে যোৱাবাৰ ইংৰাজী সাহিত্যত প্ৰথম শ্ৰেণী লৈ এম .এ. পাছ কৰি প্ৰফেছাৰী কৰিছে। সিহঁতৰ প্ৰত্যেকেই উপাৰ্জনক্ষম। সিহঁতক কৈ দিছোঁ, এমাহৰ দৰ্মহা মোৰ থিয়েটাৰত দি দিব লাগিব।" ইয়াত নিবাৰণৰ যি গৌৰৱ, সি সফল পিতৃত্বৰ পোহৰত উদ্ভাসিত। বৈষয়িক দিশৰপৰা নিবাৰণৰ চাৰিওজন পুত্ৰৰ যি বৃত্তি, সেয়া বৰ শ্ৰদ্ধেয় নহ'ব পাৰে, কিন্তু বৃত্তি যিয়েই নহওক সকলোৰে লক্ষ্য যিহেতু অৰ্থ উপাৰ্জন, এতেকে নিবাৰণৰ মতে ইয়াত আপত্তিজনক একো নাই।

শ্ৰমৰ মোল নুবুজা আমাৰ সমাজৰহে মানুহক বৃত্তিৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰি মান দিয়া হয়। নিবাৰণে এনে জাতীয় সীমাবদ্ধতাক অতিক্ৰম কৰিছে। একে সময়তে নিবাৰণে নাট্যজগতৰ কৰ্মীবোৰে সন্মুখীন হোৱা সমস্যা সম্পৰ্কেও মানুহৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। সেয়ে হৈছে নাট্যকৰ্মৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় অৰ্থসম্বলৰ সমস্যা। নিবাৰণে নিজৰ ত্ৰয়োদশ নাট্যানুষ্ঠানৰ খৰচ লৈছে নিজৰ সন্তানহঁতৰ এমাহৰ উপাৰ্জনৰপৰা। এতেকে, এখন নাটক মঞ্চায়ন কৰোঁতে হোৱা খৰচখিনি নিশ্চয় পাতলীয়া নহয়। ইমানখিনি কষ্টেৰে উপাৰ্জন কৰা ধন দেউতাকৰ নাটকত খৰচ কৰা মানে যে ধনখিনি জলাঞ্জলি দিয়া, সেয়া নিশ্চয় দুৰ্গে, সুৰেন, উপেন আৰু ধীৰেনে জানে আৰু সেই কাৰণতো সিহঁত বাপেকৰ কাম-কাজক লৈ কিছুদূৰ বিতুষ্ট। সেইবুলি সিহঁত অবাধ্য নহয়। দেউতাকক সুখী কৰিবলৈ সিঁহতে কৰিব পৰা আটাইখিনি কৰিছে। এটা প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, নিবাৰণৰ দৰে ব্যক্তিৰ পুত্ৰসকলৰ মানসিকতা শক্তিশালী নহ'ল কিয়,- অন্ততঃ নন্দিনীৰ সমান নহ'ল কিয়? দেখা যায়, যিসকলক Genious বোলা হয়, সেইসকলৰ সিংহভাগেই বৈষয়িক দিশত একোজন ব্যৰ্থ লোক। নিবাৰণকো বৈষয়িক ক্ষেত্ৰত পৰিপক্ক বোলা নাযায়, বৰং ব্যৰ্থ বোলাই ভাল। সেয়েহে নিজৰ পৈতৃক সম্পত্তি সুবৃহৎ দালানটোক কোনো ব্যৱসায়িক উদ্দেশ্যত নলগাই তেওঁ নাট্যমন্দিৰৰূপে গঢ় দিছে। বৈষয়িক দিশবোৰৰ প্ৰতি উদাসীন হৈ কেৱল নিজৰ নাট্যচিন্তাক লৈয়ে ব্যস্ত হৈ থাকোঁতে নিবাৰণে নিশ্চয় ল'ৰাহঁতৰ ভৱিষ্যতৰ চিন্তাও নকৰিলে। বাস্তৱৰ সৈতে যুঁজি যুঁজি দুৰ্গেহঁতে কোনোমতে দুটা পইচা উপাৰ্জন কৰিবপৰা হ'লগৈ। কিন্তু নন্দিনী ঘৰখনৰ একমাত্ৰ ছোৱালী, তাতে নুমলী। এতেকে দেউতাকৰপৰাও তুলনামূলকভাৱে তাই অলপ হ'লেও অধিক আদৰ লাভ কৰিছে আৰু ককায়েকহঁতেও তাই যাতে সিহঁতৰ নিচিনা হ'বগৈ লগা নহয় সেই উদ্দেশ্যে নিশ্চয় তাইৰ যত্ন লৈছে। এনে কাৰক কেতবোৰেহে তাইক উচ্চশিক্ষিতা হৈ উঠাত সহায় কৰিলে আৰু উচ্চশিক্ষাৰ বলতেহে কলাকাৰ পিতৃৰ মনোজগতৰ তাড়না উপলব্ধি কৰিবপৰা মন এটাৰ তাই অধিকাৰী হৈ উঠিল। এতেকে, নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ সন্তানকেইটাৰ চৰিত্ৰত বৈচিত্ৰ্য আছে সচাঁ, কিন্তু তাত কোনো ধৰণৰ অস্বাভাৱিকতা বা এবৃছাৰ্ডিটি দেখা নাযায়।

তৃতীয় প্ৰশ্নটো,' ঘোঁৰা দেখিলেই কিয় তেওঁ জঁপিয়াই উঠিবলৈ যায়?' নাটকখনত ঘোঁৰা নাই, ঘোঁৰাৰ খুৰাৰ শব্দ আছে অথবা নিবাৰণ ঘোঁৰাত উঠি অহাৰ বৰ্ণনা আছে। এই বৰ্ণনাকো চৰিত্ৰটোৰ মানসিকতা প্ৰকাশত একপ্ৰকাৰ প্ৰতীকৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এঠাইত নিবাৰণে কৈছে— "শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টচাৰ্য— ইয়াতকৈ আৰু বেছি পৰিচয় বৰ্তমানে তোমালোকলৈ মোৰ নাই। মই এজন অকালজন্ম মানুহ, অৰ্থাৎ অন্ততঃ পঞ্চাছ বছৰৰ পিছত মোৰ জন্ম হ'ব লাগিছিল-

তেতিয়াহ'লে মোৰ প্ৰকৃত পৰিচয় কি তোমালোকক কোৱাত বা তোমালোকৰো বুজাত সহজ হ'লহেঁতেন।" এই সংলাপত আত্মমৰ্যদাৰ প্ৰতি সচেতন স্বাভিমানী নিবাৰণ ভট্টচাৰ্যক দৰ্শক-পাঠকে লগ পায়। তেওঁ নিজকে সময়তকৈ আগবঢ়া লোক বুলি বিবেচনা কৰে। সমসাময়িক মানুহে তেওঁৰ কল্পনা-মেধা, বুদ্ধি-মনীষা সম্পৰ্কে ভাল ধাৰণা কৰিব নোৱাৰৰ কাৰণ তেওঁ এই বুলিয়েই ভাবে। ই তেওঁৰ বাবে একপ্ৰকাৰৰ আক্ষেপৰ কাৰণ যদিও তেওঁ কিন্তু পিছ পৰি যাবও নোখোজে। ঘোঁৰা দেখিলেই ৰ'ব নোৱাৰা হোৱাটোৱে তেওঁৰ এনে মনোবৃত্তিৰে ইংগিত দিয়ে। ঘোঁৰাক প্ৰচণ্ড জীৱনীশক্তিৰ প্ৰতীকৰূপে অতীজৰপৰা সাহিত্যত ব্যৱহাৰ কৰা হৈ আহিছে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ বেলিকাও প্ৰতীকটো ব্যৱহাৰ কৰা হ'ল। 'ঘোঁৰা দেখিলেই' তেওঁ ৰ'ব নোৱাৰে ঃ নতুন আইডিয়া এটা মনত খেলোৱাৰ লগে লগেই তেওঁ ৰ'ব নোৱাৰে। তেওঁ সেই আইডিয়াত, সেই ঘোঁৰাত উঠি দৌৰে। কিন্তু বাস্তবৰ পথটো ঘোঁৰা দৌৰৰ কৰ্ষ নহয়! এতেকে তেওঁ ঘোঁৰাৰপৰা পৰি আহতও হয়। নতুন আইডিয়াৰ নাটকথন যাৰ বাবে মহা সমাৰোহেৰে কৰিবলৈ তেওঁ অহোপুৰুষাৰ্থ কৰে সেই দৰ্শকসকলেও গছত তুলি গুৰি কাটি তেওঁক মানসিকভাৱে জখম কৰি তোলে। ঘোঁৰাৰপৰা পৰি জখম হোৱাটো নাটকথনৰ পৰিণতিৰ বুদ্ধিদীপ্ত পূৰ্বাভাস বুলি ধৰিব পাৰি। আইডিয়া একোটাৰ পখীঘোঁৰাত উঠি ধাপলি মেলিবলৈ বিচৰা নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ ব্যৰ্থতা সম্পৰ্কে তেওঁ নিজেও জানে। সেয়েহে পূৰ্ববৰ্তী (দ্বাদশ) নাট্যানুষ্ঠানত তেওঁ এনেদৰে বৰ্ণনা কৰিছিল (বুলি তেঁৱেই ৰোমন্থন কৰিছে)ঃ "সমবেত সুধীবৃন্দ, মোৰ নাম শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য, আজিৰ এই নাট্যানুষ্ঠানৰ নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালক। আকাশত আইডিয়াৰ অনন্ত চৰাই উৰি যায়। সিহঁতক হত্যা কৰিব পাৰি। এটি আইডিয়াৰ চৰাইক মই ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিলোঁ। ভাবিছিলোঁ ধৰি আনি তাৰ কণ্ঠত মই অমিয়া সুৰৰ ঢৌ তুলিম, সুৰৰ অপূৰ্ব মূৰ্চ্ছনা তুলিম, ভাবিছিলোঁ তাৰ মাতত মই ৰূপকথাৰ সম্মোহনী সৃষ্টি কৰিম। কিন্তু সেই চৰাইক হয়তো মাটিলৈ নমাই আনিব নোৱাৰিলোঁ, ৰূপকথাৰ সম্মোহনীৰ সৃষ্টি নহ'ল। মই হয়তো সেই চৰাইক হত্যাহে কৰিছোঁ। এয়া মোৰ সেই নিহত বিহংগ।"

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ এনে নাট্য প্ৰয়াসৰ মাজত কোনো এবৃছাৰ্ডিটিৰ লক্ষণ নাই। এবৃছাৰ্ড চৰিত্ৰই কেতিয়াও এনে সুৱদি সুৰীয়া কাব্যিক ভাষাৰে কথা নকয়; চিন্তাৰ আঁতডালো লুকুৱাইহে ৰাখে। কোনো বিশেষ আইডিয়াক এবৃছাৰ্ড চৰিত্ৰই অনুসৰণ নকৰে, কাৰণ এবৃছাৰ্ড চৰিত্ৰৰ চকু যিফালেই যায় সেইফালেই সিহঁতে শূন্যতা আৰু অৰ্থহীনতাহে দেখা পায়। নিবাৰণে ইয়াত কোনোপধ্যেই জীৱনক এবৃছাৰ্ড দৃষ্টিৰে লক্ষ্য কৰা নাই (সমগ্ৰ নাটকথনৰ ক'তোৱেই কৰা নাই); ইয়াত

তেওঁৰ চিৰন্তন শিল্পীমনৰ উত্তৰণশীল চৈতন্য আৰু অসন্তুষ্টিহে প্ৰকাশ কৰিছে। এই অসন্তুষ্টি বিশুদ্ধ ৰূপত আৰ্টিষ্টৰ চিৰন্তন অসন্তুষ্টিহে প্ৰকাশ কৰিছে। এই অসন্তুষ্টি বিশুদ্ধ ৰূপত আৰ্টিষ্টৰ চিৰন্তন অসন্তুষ্টি,- ব্যৰ্থতাৰ গ্লানি। এনে গ্লানি ওপজে আৰ্টিষ্টে সম্পন্ন কৰা প্ৰতিটো শিল্পকৰ্মৰ পাৰ্শ্বক্ৰিয়া হিচাপে,- আইডিয়াটো মনে ভবাৰ দৰে অনুসৰণ কৰিব নোৱাৰা বুলি উপলব্ধি কৰাৰ পাছত। আৰু সেয়েহে তেওঁ পুনৰবাৰ প্ৰয়াস কৰে শিল্পসৃষ্টিৰ। ব্যাপক ৰূপত মানুহৰ সামগ্ৰিক জীৱনক যদি গভীৰভাৱে লক্ষ্য কৰা যায়, তেতিয়াও এনে ব্যৰ্থতাৰ গ্লানিৰেই জীৱন পৰিপূৰ্ণ হৈ থকা দেখা যায়।

বাৰখনকৈ নাটকৰ অভিনয়ৰ এখনেও দৰ্শকৰ মন আকৃষ্ট কৰিব নোৱাৰাৰ পাছতো যি অদম্য উৎসাহেৰে নিবাৰণে ত্ৰয়োদশ নাট্যাভিনয়ৰ বাবে প্ৰস্তুত হৈছে, সি অনন্য। নিবাৰণৰ এই উৎসাহ তথা ভাগি নপৰা মনোভাবক হামিংৱেৰ 'The old man and the sea' নাটকৰ বুঢ়া মাছমৰীয়াজনৰ মনোভাবৰ সৈতেহে তুলনা কৰিব পাৰি। আৰ্টিষ্ট এজনে আইডিয়াৰ অনুৰূপে শিল্প সৃষ্টি কৰিবলৈ অক্ষম হৈহে অসন্তুষ্টিত ভোগে। নিবাৰণে কিন্তু সুবিধাই পোৱা নাই নিজৰ শিল্পকৰ্মৰ সাৰ্থকতা বিচাৰ কৰিবলৈ। কাৰণ, তেওঁৰ নাট্যাভিনয়ৰ শেষলৈকে মানুহ নাথাকেই।এতেকে একপ্ৰকাৰে নাট্যকাৰ-পৰিচালক নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য এজন ব্যৰ্থ আৰ্টিষ্ট। কিন্তু তেওঁ নিজকে ব্যৰ্থ বুলি মানিও নলয়, হতাশো নহয় তেওঁ। বৰং তেওঁৰ ভাবনাৰ পৰ্যায়লৈ দৰ্শকসকল উত্তীৰ্ণ হোৱা নাই বুলিহে তেওঁ ভাবে। এতেকে তেওঁ প্ৰচণ্ড আশাবাদী। এই আশাবাদ ত্ৰয়োদশ নাট্যভিনয়ৰ প্ৰাকমুহূৰ্ত পৰ্যন্ত অব্যাহত আছে। তেওঁৰ সংলাপতে ইয়াৰ প্ৰকাশ কৰিছে ঃ

(১) 'হলটো চাফা কৰি চকীবোৰ পাৰিব লাগিব। হলটো সুন্দৰকৈ সজাব লাগিব। ধূপ-ধুনা আদিৰে সুগন্ধি কৰি ৰাখিবা। অতবোৰ মানুহ আহিব। আৰু গোটেইবোৰ মানুহ মোৰ নিমন্ত্ৰিত অতিথি।'

(২) '... অন্ততঃ গড়ে দুবাৰকৈ মই নিমন্ত্ৰণ জনাই আহিছোঁ। নিমন্ত্ৰিত সকলো অতিথিয়ে আহিব বুলি মোক একেবাৰে নিশ্চিতভাৱে কৈছে। এইবাৰ সুকুমাৰ কলাৰ এটি অতি অভূতপূৰ্ব নিদৰ্শন মই নিবেদন কৰিব খুজিছোঁ।'

(৩) 'মাইক্ৰফোনটোৰ কাষত থিয় হৈ মই সন্মুখলৈ চাই পঠিয়াম। পাঁচশখন পৰিপূৰ্ণ আসন। পাঁচশখন আগ্ৰহ আৰু উৎকণ্ঠাৰে ভৰা উজ্জ্বল মুখ।'

নাট্যাভিনয়ৰ সন্ধিয়া আঁৰ কাপোৰ উঠাৰ পাছত পাঁচশখন শূন্য আসন দেখি খন্তেকৰ কাৰণে নিবাৰণ স্তব্ধ হৈ গৈছে আৰু কৈছে — "এজনো নাহিল! কিয় নাহে বাৰু? মইনো কি দোষ কৰিছোঁ? মইতো একো দোষ কৰা নাই। মই মাত্ৰ তেওঁলোকক নিমন্ত্ৰণ কৰিছিলোঁ।" কিন্তু দৰ্শক নাহিল বুলি তেওঁ তেওঁৰ

শিল্পসৃষ্টি সম্পৰ্কে কোনো হীনমন্যতা বা আফচোচ কৰা নাই। বৰং তেওঁ ক'ব খুজিছে যে অন্তৰৰ গভীৰতম অংশত অনুভূত সত্যৰ খাতিৰতহে তেওঁ শিল্পসৃষ্টি কৰিছে — "মোৰ কথাবোৰ, ইমান ভালকৈ, ইমান সুন্দৰকৈ লিখা কথাবোৰ, মোৰ অভিনৱ কল্পনাবোৰ, নতুন নতুন আইডিয়াবোৰ, চিৰাচৰিত আৰু নিত্য নৈমিত্তিকৰপৰা উত্তীৰ্ণ হৈ যুগক, সময়ক দ্ৰুত গতিৰে আগুৱাই নিয়া মোৰ অগ্ৰণী চিন্তাবোৰ, এটি মহৎ কলাৰ অভিনৱ সৃষ্টিক প্ৰভাৱিত কৰিবলৈ ভাষাৰ বুকুৰ পৰা বুটলি অনা এই বছা বছা শব্দবোৰ, কথাবোৰ,ইমান সুন্দৰ সুন্দৰ কথাবোৰ।"

তেওঁৰ ইচ্ছাশক্তি। সেয়েহে সন্মুখৰ পাঁচশখন শূন্য আসনক সম্বোধন কৰি তেওঁৰ পাঠ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে তেওঁৰ নাটকৰ সমূল-দৰ্শন, তেওঁৰ আত্মজৈৱনিক মৰ্মকথা। তেওঁ কৈছে ঃ "আপোনালোকে বুজিব, আপোনালোকৰ বোধগম্য হ'ব, এটি মহৎ সৃষ্টিৰ বাবে, এটি অভিনৱ কলা সৃষ্টিৰ বাবে মানুহে কিমানখিনি ত্যাগ, কষ্ট, বঞ্চনা আৰু বিপৰ্যয়ৰ সৈতে যুঁজ দিব লাগে। ময়ো সেই যুঁজ দিছিলোঁ আৰু হাঁহি হাঁহি সেই যুঁজত হাৰিছোঁ — আৰু জয়লাভ কৰিছোঁ।"

নিবাৰণ ভট্টচাৰ্যৰ এইখিনি কথাক নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই নাটকখন ৰচনাৰ সময়ত সন্মুখত ৰখা উদ্দেশ্যৰ পৰিপূৰক বুলিব পাৰি। নাট্যকাৰজনে লিখিছে— "মই মাত্ৰ ক'ব খুজিছোঁ, নাটকৰ সত্তা আৰু সামগ্ৰিক স্বৰূপটোক দৰ্শক নাইবা পঢ়ুৱৈৰ বুদ্ধি আৰু চিন্তাৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰি এক গভীৰ ৰসৰ ৰোমন্থনৰ সুযোগ দিবলৈ মই এক বিনয়ী প্ৰয়াস কৰিছোঁ।" নাট্যকাৰৰ এই প্ৰয়াসৰ দৰেই নাটকখনৰ নায়ক নিবাৰণেও প্ৰয়াস কৰিছে শূন্য চকীবোৰৰ আগত নিজৰ জীৱন-দৰ্শন প্ৰকাশ কৰিবলৈ। তেওঁ নিজকে ব্যৰ্থ বুলি ভবাৰ বিপৰীতে প্ৰচণ্ড স্বাভিমানেৰে ভাস্বত হৈহে উঠিছে। সেয়েহে নিজৰ নাট্যদৰ্শন আৰু জীৱন দৰ্শনক একাকাৰ কৰি পেলোৱা নিবাৰণে ক'ব পাৰিছে—

"হে মোৰ দৰদীপ্ৰাণ অতিথিবৃন্দ, মোৰ মন ব্ৰহ্মাণ্ডৰ সূৰ্যৰ পোহৰ আৰু আকাশৰ ৰং এয়া মই ছটিয়াই দিছোঁ। এইদৰে মই পোহৰ আৰু ৰং ছটিয়াই যাম-মানৱতাৰ মাটিত, সময়ৰ সমুদ্ৰত, কেৱল পোহৰ আৰু ৰং ছটিয়াই যাম, ছটিয়াই যায়। হে কলামোদিসকল, হে কলাপ্ৰেমিসকল,হে ৰসগ্ৰাহী মানৱ সমাজ- এয়া তোমালকক মই মোৰ মন ব্ৰহ্মাণ্ডৰ সূৰ্যৰ পোহৰ দিছোঁ, জীৱন দিছোঁ, যৌৱন দিছোঁ আৰু এয়া মোৰ মন ব্ৰহ্মাণ্ডৰ আকাশৰ ৰং দিছোঁ, ডাৱৰ দিছোঁ, বৰষুণ দিছোঁ, প্ৰাণ দিছোঁ—প্ৰেম দিছোঁ"— এইখিনি কথা কৈ কৈ নিবাৰণ ভগা, ঘুণেখোৱা চিৰিডালেদি উঠি গৈ নেদেখা হয়গৈ। এটা প্ৰশ্ন আছিল, তেওঁ সেই চিৰিডালেদি উঠি গ'ল কিয় ? মন কৰিব লগীয়া, চিৰিডাল ভগা, ঘুণেখোৱা। নাটকৰ কাৰিকৰী লোকৰ বাবেহে সেইডালৰ ব্যৱস্থা। চিৰিডালে নিবাৰণৰ সাতামপুৰুষীয়া পৈত্ৰিক

সম্পত্তি প্ৰেক্ষাগৃহটোৰ শাৰীৰিক অৱস্থাটো দাঙি ধৰিছে। তাতোকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ, নিবাৰণ কেৱল মঞ্চৰ দৰ্শকে দেখা পোৱা ৰংচঙীয়া পোহৰৰ আলোকিত শিল্পী নহয়। তেওঁ জীৱনক নাটকৰ অংশ কৰি তুলিছে অথবা নাটকক জীৱন কৰি তুলিছে। কিন্তু তেওঁৰ যি পথ,-সেয়া মসৃন নহয়, কন্টকাকীৰ্ণ। যিখন সমাজক তেওঁ নাটকেৰে জীৱনৰ সত্যৰ মুখামুখী কৰাব খোজে সেই সমাজখন তেওঁৰ ওচৰৰপৰা আঁতৰিহে গৈছে। তথাপি নিবাৰণে হাৰ মনা নাই। বৰং তেওঁ আৰু বেছি জটিলতাক আহ্বান কৰিছে, ব্যৰ্থতাক জয়লাভ বুলি ক'ব পৰা শক্তি তেওঁ নিজৰ ভিতৰৰপৰাই আহৰণ কৰিছে। তেওঁ দৰাচলতে নীলকণ্ঠ হৈ পৰিছে।চিৰিডাল তেওঁৰ পথপৰিক্ৰমাৰে প্ৰতীক, তেওঁৰ উত্তৰণশীলতা আৰু সেই উত্তৰণৰ সংকটময় পথৰে প্ৰতীক। কাৰণ, নাটকখনৰ শেষৰ নিৰ্দেশনাখিনিত আছে ঃ নিবাৰণৰ এটা বিকট চিঞৰ যেন মঞ্চৰ ওপৰৰপৰা শূন্যত মিলি বিলীন হৈ যায়। আৰু সেই চিঞৰৰ সৈতে ঠিক একেলগে দুৰ্গেহঁতৰ 'দেউতা',ৰমেশৰ 'ককাইদেউ' আৰু নন্দিনীৰ 'আ'-বিকট চিঞৰটো মিলি যায়।' এই নিৰ্দেশনাত নিবাৰণ দুৰ্ঘটনাগ্ৰস্ত হোৱাৰ ইংগিত এটা দেখা যায় যদিও সি সঁচা নহয়। কাৰণ, নিৰ্দেশনাটোৰ মূল শব্দ (key word)হৈছে 'যেন'। অৰ্থৎ যিটো ঘটা বুলি দেখুওৱা বা বুজোৱা হৈছে সি আচলতে নঘটিবও পাৰে বা যি ঘটিছে তাক দেখুওৱা বা বুজোৱা হোৱা নাই। প্ৰকৃতাৰ্থত ইয়াত দুৰ্গে-নন্দিনী-ৰমেশহঁতৰ মুখৰ চিঞৰ আৰু অভিব্যক্তিত যি আশংকা প্ৰকাশ পাইছে সেই আশংকা চৰিত্ৰকেইটাই সমগ্ৰ নাটকখনতে বহন কৰি ফুৰিছে।

পূৰ্বৰ অনুচ্ছেদত উদ্ধৃত নিবাৰণ ভট্টচাৰ্যৰ মুখৰ নাটখনৰ শেষৰফালৰ সংলাপখিনিৰ মাজত মানুহৰ কল্যাণৰ অৰ্থে শিল্পীসকলে নিজকে 'শলিতা কৰি জ্বলাই' শেষ হৈ যাব খোজাৰ ইংগিত আছে। অৱশ্যে জাতশিল্পী, জিনিয়াছসকলৰ কথাহে কোৱা হৈছে। 'হে বিশ্বজন, এই সূৰ্যৰ পোহৰত প্ৰতিভাত হোৱাঁ, এই আকাশৰ ৰঙেৰে ৰঞ্জিত হোৱাঁ, উদ্দীপ্ত হোৱাঁ, হে মহাবিশ্বজন, হে বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ড, হে মহা বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ড-হে হে হে হে'-নিবাৰণৰ এই অন্তিম অসমাপ্ত বাক্যটোত তেওঁ নিজৰ দৰ্শনৰ গভীৰতাত নিজে হেৰাই যোৱাৰ ইংগিত আছে। ভক্তিৰসত দ্ৰৱীভূত হৈ পৰা 'নামঘোৰা'ৰ মাধৱদেৱজনৰ লগত মানুহৰ মঙ্গল-চিন্তাৰ নাটক আৰু নাট্যশিল্পক আন্তৰিকতাৰে ব্যৱহাৰ কৰিব খুজি, হাঁহি হাঁহি হাৰিও জয়লাভ কৰাৰ সাহস দেখুওৱা এই নিবাৰণজনৰ তুলনা হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা 'বিশ্বশিল্পী'ৰ ধাৰণাটোও নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ গাত ষোল অনা খাপ খাই পৰা দেখা যায়।

নাটকখনত নিহিত অন্যতম এটি সম্পদ হৈছে তীব্ৰ ব্যঙ্গ। সমাজ এখনৰ

উচ্চশিক্ষিত, ৰুচিবোধসম্পন্ন বুলি ধৰি লোৱা শ্ৰেণীটোৰ অন্তঃসাৰশূন্যতাক নাটকখনত নিবাৰণৰ মুখেৰে কেইবাবাৰো কৌশলপূৰ্ণভাৱে ব্যঙ্গ কৰা হৈছে। উদাহৰণ ঃ

(১) "...তই যে কৈছিলি, ইমান ডাঙৰহলটোত মাত্ৰ দুই-তিনিশ মানুহ হ'লে বৰ বেয়া হ'ব দেখিবলৈ, এতিয়া পাঁচশজন দৰ্শক হ'ব। হলঘৰটো শুৱাই পৰিব। বুদ্ধিদীপ্ত, শিল্পকলাৰ প্ৰকৃত সমাদৰ বুজা দৰ্শকমণ্ডলীৰ এক সম্মানিত গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ পৰিৱেশ।..."

(২) "নিমন্ত্ৰিত অতিথি সকলোবোৰেই অতি আগ্ৰহেৰে বৈ আছে আৰু এসপ্তাহৰ পিছৰ আবেলি ছয় বজাৰ সময়খিনিলৈ, মোৰ এই অপূৰ্ব প্ৰস্তাৱনা শুনিবলৈ।"

(৩) "ইমানবোৰ মানুহ,- নগৰৰ গন্য-মান্য, উচ্চ ৰুচিবোধৰ প্ৰায় গোটেই সমাজখন। ইঁৰাজীত ক'বৰ হ'লে-the cream... the elite of the society আহিবিহি হলটোত।"

কিন্তু কোনো নাহিল। নিবাৰণৰ অত্যুচ্ছ আকাংক্ষাই একপ্ৰকাৰ নাটকীয় আইৰণি সৃষ্টি কৰিলেও ইয়াৰ যোগেদি সেই 'বুদ্ধিদীপ্ত, শিল্পকলাৰ প্ৰকৃত সমাদৰ বুজা' 'অতি আগ্ৰহেৰে বৈ' থকা 'নগৰৰ গন্য-মান্য, উচ্চ ৰুবিবোধৰ প্ৰায় গোটেই সমাজখন— the cream, the elite of the society' যে তেনেই অন্তঃসাৰশূন্য, এই কথাও প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে। নাটকখনৰ শেষৰফালে অভ্যাগতসকলৰ বাবে সজাই থোৱা পাঁচশখন শূন্য চকীয়ে নিবাৰণক ব্যঙ্গ কৰাৰ দৰে লাগিলেও আচলতে দকৈ গমি চালে উপলব্ধি কৰিব পাৰি যে দৰাচলতে নিবাৰণেহে সেইসকলক ব্যঙ্গ কৰিছে যিসকল সেই চকীত বহিবলৈ নাহিল।

নিবাৰণ এজন নাট্যকাৰ, পৰিচালক। এই হিচাপে তেওঁ হ'ব লগে প্ৰথম পৰ্যবেক্ষণশীল মন এটাৰ অধিকাৰী। নিবাৰণে এই বিশেষত্বও দেখুৱাইছে। ৰমেশ আৰু ৰবীনে যে তেওঁক দেখি আঁতৰি পলাব খুজিছিল, ৰবীনৰ মনৰ উচপিচনিৰ কাৰণ আৰু কথা পাতি থাকোঁতেই যে ৰবীনৰ প্ৰেমিকা কুন্তলা ৰাস্তাইদি পাৰ হৈ গৈছিল- এনেবোৰ সৰু সৰু কথালৈ নিবাৰণে অতৰ্কিতে চকু ৰাখি গৈছে। একেদৰেই তেওঁৰ অবৰ্তমানতো তেওঁৰ মনৰ বিপৰীত হোৱা কাম কৰিবলৈ দুৰ্গেহিঁত সক্ষম হোৱা নাই (অস্বাভাৱিক দুৱাৰখন স্থায়ীকৈ বন্ধ কৰিবলৈ) একমাত্ৰ তেওঁৰ পৰ্যবেক্ষণশীলতাৰ কাৰণেই।

পিছে নিবাৰণ ভট্টচাৰ্য মানুহজন সাংসাৰিক জ্ঞানত পিছপৰা। তেওঁ অতিশয় সৰল আৰু হোজা ধৰণৰ এজন মানুহ। সেয়েহে তেওঁ নিজৰ দৰে

আনকো সৰল বুলি গ্ৰহণ কৰিব খোজে আৰু পলমকৈহে নিজৰ ভুল উপলব্ধি কৰিব পাৰে। সময় থাকোঁতেই নিবাৰণে যদি মানুহক বিশ্বাস কৰা-নকৰা সম্পৰ্কে এটা সুস্থ অথবা চতুৰ সিদ্ধান্ত ল'ব পাৰিলেহেতেঁন তেনেহ'লে হয়তো তেওঁৰ জীৱনৰ প্ৰকৃতিয়েই বেলেগ হৈ গ'লহেঁতেন। উদাহৰণস্বৰূপে, জনৈক মেধিৰ ঘৰলৈ পুতেক সুৰেনক তেওঁ পঠাইছিল কাৰ্পেট এখন বিচাৰি আনিবলৈ। সুৰেনে বিচাৰিলেগৈ, মেধিয়ে নিদিলে। তেতিয়া নিবাৰণৰ প্ৰতিক্ৰিয়া এনেকৈ পালে — "মেধিৰ ঘৰত এখন কাৰ্পেট আছে, মই জানো। এই গৰুটোক খবৰ ল'বলৈ পঠাইছিলোঁ। আহি কৈছে, নিদিয়ে। অথচ নিদিয়াৰ কোনো কাৰণ নাই। মেধিক মই থিয়েটাৰলৈ মাতি আহিছোঁ। তেওঁ আনন্দে মোৰ নিমন্ত্ৰণ গ্ৰহণ কৰিছে। আহিম বুলি কৈছে। তেওঁক মই বস্তু এটা খুজিলে কিয় নিদিব? মই কিয় বিশ্বাস কৰিম?" এই সৰল বিশ্বাসজনিত অত্যধিক আত্মবিশ্বাসেই চৰিত্ৰটোৰ যন্ত্ৰণাৰ ঘাই কাৰণ। কাৰ্পেটখন নিদিয়াৰ খবৰটোৰ আধাৰত মেধি বোলাজন থিয়েটাৰলৈ নাহিবও পাৰে বুলি পূৰ্বধাৰণা এটা কৰিবলৈ তেওঁ অসমৰ্থ হ'ল। চৰিত্ৰটোৰ মানসিকতাৰ সীমাবদ্ধতাৰ ই কেৱল এটা দিশ।

কথা হ'ল, পৰ্যবেক্ষণশীলতা আৰু সৰলতা তথা শিল্পী হিচাপে নিজৰ স্বাভিমান-এই কেউটা কথাই নিবাৰণক কৰি তুলিছে বহুবক্তী। এনে বহুবক্তিতাও তেওঁৰ প্ৰতি মানুহৰ অনিহাৰ এটা কাৰণ হ'ব পাৰে। নিবাৰণৰ মুখৰ কিছুমান কথা চৰিত্ৰটোৰ বহুবক্তিতাৰ নিদৰ্শন। যেনে-

(১) "নাই নাই, তুমি ধৰিব নালাগে।.....চকীখন যদিও দেখাত হেলেক পেলেক তথাপি ইয়াৰ কেইটামান বিশেষ অঙ্গত কেইটামান গজাল আছে যি চকীখনৰ খুঁটাকেইটা নিকপ্‌কপীয়াকৈ ধৰি আছে।"

(২) "এইটোৱেই মোৰ কোঠা, মোৰ ষ্টাডি, মোৰ লেবৰেটৰী, মোৰ শোৱা কোঠা, মোৰ বহাকোঠা, মোৰ স্বৰ্গ, মোৰ নৰক।.....মোৰ সকলো কথাই অলপ ব্যতিক্ৰম জানাই। দুৱাৰখন ভিতৰৰপৰা হুক্ লগোৱা আছে।"

এনেকুৱা কথা-বতৰাই নিবাৰণ চৰিত্ৰটোক কিছু বেছি কথকী যেন লগায়। ইয়াৰ কাৰণ হ'ব পাৰে তেওঁৰ অতুলনীয় ইচ্ছাশক্তি আৰু অদমনীয় আত্মবিশ্বাস। লগতে মানুহে বাৰম্বাৰ কৰা উপেক্ষাৰ ফলতো মানুহৰ মনোজগত পৰিপূৰ্ণ হৈ থাকে অনেক অলেখ ভাবে, যিবোৰ সুবিধা পালেই পাৰ ভাঙি বাগৰি অহাৰ উপক্ৰম কৰে— এনে কাৰণতো তেওঁ বহুবক্তিতাৰ চিকাৰ হ'ব পাৰে। অৱশ্যে নিজৰ এই গুণ (দোষ)টো সম্পৰ্কত তেওঁক সচেতন যেনো লাগে। ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় প্ৰস্তাৱনা দৃশ্যটোত ৰবীনে গা খজুউৱা বুলি কৈ বিছাৰ উপস্থিতি

সম্পৰ্কে প্ৰশ্ন কৰাত দিয়া নিবাৰণৰ উত্তৰত— "বিছা! হেঃ হেঃ হেঃ- মই থাকোঁতে আৰু ইয়াত বিছা ক'ত থকিব পাৰেহে?"

নিবাৰণ চৰিত্ৰটোৰ নামকৰণো মনোযোগেৰে লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। 'নিবাৰণ', হেমকোষৰ মতে বাধাকৰণ, মানাকৰণ। নিবাৰণৰ জীৱনটো আচলতে বাধাৰ বিপৰীতে চালি থকা এক নিৰবচ্ছিন্ন সংগ্ৰামহে। তেওঁ নিজে নিজৰ শিল্পচৰ্চাৰ বাধাৰূপে মূৰ্ত হৈছে,-আৰম্ভণিতে নিজকে 'অকালজন্ম' বুলি অভিহিত কৰি। সমসাময়িক সমাজে তেওঁৰ কথা নুবুজে বুলিবই পাৰি, আনকি শুনিবলৈও আগ্ৰহী নহয়। তাৰ মানে তেওঁৰ স্বভাৱৰ এনে কিবা দুৰ্বলতা আছে যাৰ কাৰণে তেওঁ তেওঁৰ নাটক আৰু সমাজৰ মাজত যোগসূত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাই। তেওঁৰ নিজৰ মতে তেওঁৰ চিন্তা, তেওঁৰ দৰ্শন সমসাময়িক সমাজতকৈ কমেও পঞ্চাছ বছৰ আগবঢ়া। তেনেহ'লে তাৰ যোগেদি তেওঁ সমাজখনক আগবঢ়াব পাৰিবহে লাগিছিল। কিন্তু তেওঁ নিজেই কৈছে, পূৰ্ববৰ্তী বাৰটা নাট্যানুষ্ঠানলৈ মানুহ তেনেকৈ অহা নাছিল আৰু যিকেইজন আহিছিল তেওঁলোকো শেষলৈকে নাথাকিছিল। তাৰমানে তেওঁৰ প্ৰকাশভংগী নিশ্চয় সমাজে গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাছিল আৰু সাংগঠনিক দুৰ্বলতাৰ বাবেই তেওঁ নিজৰ নাট্যানুষ্ঠানলৈ মানুহ আনিব পৰা নাছিল। ত্ৰয়োদশ নাট্যানুষ্ঠানলৈ এজনো মানুহ নহাটোৱে তেওঁৰ সাংগঠনিক দুৰ্বলতাকে প্ৰতিপন্ন কৰিলে। তেওঁ নাটকক মানুহৰ কাৰণে ব্যৱহাৰ কৰিব খোজে, কিন্তু তাত মানুহক ব্যৱহাৰ কৰিব নাজানে। ফলত নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীকেইটাক লৈ তেওঁ নাটকক সীমাবদ্ধ কৰিব খুজিছে নিজৰ পৰিয়ালটোৰ চৌহদত। ই এজন নাট্যকৰ্মীৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ দুৰ্বলতা। কেৱল নাটকত প্ৰকাশিত দৰ্শন উচ্চস্তৰৰ, মানুহৰ কল্যাণকাৰী হ'লেই নহ'ব, তাক মানুহৰ ওচৰলৈ নিয়াৰ এটা কৰ্মপদ্ধতিও লাগিব। সম্ভৱতঃ নিবাৰণৰ 'ভট্টাচাৰ্য' উপাধিটোত নাট্যকাৰে বহু চিন্তা কৰি ব্যৱহাৰ কৰিছে যাৰ অৰ্থ 'হেমকোষ'ৰ মতে বৰ পণ্ডিত, জ্ঞানী লোক। নিবাৰণৰ জ্ঞান, পাণ্ডিত্য আছে; কিন্তু মানুহৰ গ্ৰহণযোগ্য কৰিব পৰা বাস্তৱসন্মত কাৰ্যপদ্ধতি এটা তেওঁৰ মাজত নাই। পাণ্ডিত্যই তেওঁক মানুহৰ ওচৰ চপাব নোৱাৰিলে, মানুহক তেওঁৰপৰা আঁতৰাইহে নিলে। সম্ভৱতঃ নাটকৰ সত্তা আৰু সামগ্ৰিক স্বৰূপ সম্পৰ্কে নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই এনে কিছু সত্যকে এই নাটকখনৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰিবৰ প্ৰয়াস কৰিছে।

শেষত, শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য কিয় এবছাৰ্ড নাটক নহয়, সেই সম্পৰ্কে দিনৰ পোহৰৰ দৰে স্পষ্ট দুটামান কথা দাঙি ধৰা হ'ল-

(১) নাটকখনৰ এটা পৰিকল্পিত কাহিনী আছে; চৰিত্ৰবোৰৰ সামাজিক পৰিচয় আছে। সমাজ এখনো ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰত হ'লেও ইয়াত প্ৰকাশিত হৈছে।

(২) চৰিত্ৰবোৰৰ দৃষ্টিত জীৱনটো নিৰৰ্থক নহয়; সিহঁতৰ কথা-বতৰাৰ ভাষা, বাক্য- গাঁথনি সুবিন্যস্ত আৰু সুশৃংখলিত।

(৩) পৰম্পৰাগত নাটকৰ দৰেই ইয়াত এজন নায়ক আছে আৰু নায়কৰ নামেৰেই নাটকখনৰো নামকৰণ কৰা হৈছে। ইত্যাদি।

এনে কিছুমান কথা বিৱেচনালৈ আনি, ইতিপূৰ্বে দাঙি ধৰা বিশ্লেষণাখিনিকো সামৰি 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টচাৰ্য'ক কোনোপধ্যেই এখন এবৃছাৰ্ড নাটক বুলিব নোৱাৰি। এইখন এখন প্ৰতীকধৰ্মী তত্ত্বনাটক, যি একেসময়তে সামাজিক নাটকো। ৰসবিচাৰৰ দিশৰপৰা ই এখন ছেক্সপিয়েৰীয় ট্ৰেজেডি। ❐

'অসমীয়া নাট্যালোচনা' গ্ৰন্থখনৰ লেখক-লেখিকাৰ ঠিকনা ঃ-

- শ্ৰীঅজিত ভৰালী
  এ.ডি.পি. কলেজ, নগাঁও
  দূৰভাষ - ৯৮৫৪৩১৯৬৮৮
- ড° অমিয়া মহন্ত
  বি.এইচ্.বি. কলেজ, সৰুপেটা
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫৮০১২৫৪
- শ্ৰীঅৰুণ গোস্বামী
  শংকৰদেৱ মহাবিদ্যালয়, পথালিপাহাৰ, (লক্ষীমপুৰ)
  দূৰভাষ - ৯৮৫৪২৩১২৫১
- শ্ৰীঅৰুণা গগৈ
  বৰনগৰ মহাবিদ্যালয়, সৰভোগ
  দূৰভাষ - ৯৮৫৯১২৬৪৯১
- ড° অৰুণা গগৈ বৰুৱা
  ডুমডুমা মহাবিদ্যালয়
  দূৰভাষ - ০৩৭৫৯২৪০৬৬৩
- ড° উপেন্দ্ৰজিৎ শৰ্মা
  বি.এন.কলেজ, ধুবুৰী
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫১২৯৮৭৪
- শ্ৰীখঞ্জন কুমাৰ দাস
  ত্যাগবীৰ হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা মহাবিদ্যালয়, জামুগুৰিহাট
  দূৰভাষ - ৯৮৫৪৯০৯১৯২
- শ্ৰীজয়দ্বীপ মজুমদাৰ
  বিজনী
  দূৰভাষ - ৯৮৬৪৪৭১৮৩
- শ্ৰীদিগন্ত ৰাজবংশী
  ধমধমা মহাবিদ্যালয়
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫২০২৯৭৬

- শ্ৰীপ্ৰণৱ কুমাৰ ভাগৱতী
  বিজনী মহাবিদ্যালয়
  দূৰভাষ - ৯৯৫৪০৮৮৪৬০
- শ্ৰীমনোজ বৰা
  তেজপুৰ
  দূৰভাষ - ৯৮৫৪৮৯৯৭৮১
- শ্ৰীফণীধৰ তালুকদাৰ
  বি.এইচ.বি. কলেজ, সৰুপেটা
  দূৰভাষ - ৯৮৬৪৪৫৬৪৬৫
- শ্ৰীবাবুল চন্দ্ৰ দাস
  মাধৱ চৌধুৰী মহাবিদ্যালয়, বৰপেটা
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫৮২৮৭৯২
- শ্ৰীবিপুল কাকতি
  বজালী মহাবিদ্যালয়, পাঠশালা
  দূৰভাষ - ৯৭০৭৯৩৫৭৭৩
- ড° বিভা দত্ত নেওগ
  ধেমাজি কলেজ
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫৫১৭৪০৪
- শ্ৰীভাস্কৰজ্যোতি শৰ্মা
  নলবাৰী মহাবিদ্যালয়
  দূৰভাষ - ৯৮৬৪৪৯৪২৮৫
- ড° মঞ্জু লস্কৰ
  নগাঁও ছোৱালী কলেজ
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫৪৬৭৯২৬
- শ্ৰীমৃদুল শৰ্মা
  কানৈ কলেজ, ডিব্ৰুগড়
  দূৰভাষ - ৯৯৫৪৫০৭৬৮৩
- শ্ৰীযুথিকা তালুকদাৰ
  গণেশলাল চৌধুৰী মহাবিদ্যালয়, বৰপেটাৰোড

- শ্ৰীৰঞ্জন কলিতা
  তেজপুৰ মহাবিদ্যালয়
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫১৮০৯১৪
- শ্ৰীৰাজশ্ৰী বৰা
  ৰহা মহাবিদ্যালয়
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫৮১২০৬৭
- ড° ৰিঞ্জুমণি শৰ্মা
  ডুমডুমা মহাবিদ্যালয়
  দূৰভাষ - ৯৪০১৩৪৩১৬৮
- শ্ৰীশৈলেন কুমাৰ দাস
  বৰনগৰ মহাবিদ্যালয়, সৰভোগ
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫৫১১১৩৯
- শ্ৰীসৰোজ মোহন দাস
  বি.বি.কিষান কলেজ, জালাহ
  দূৰভাষ - ৯৪৩৫৪৮১৮২৭
- শ্ৰীহেমেন ৰাজবংশী
  টিহু মহাবিদ্যালয়, টিহু
  দূৰভাষ - ৯৯৫৪১২৪১০১

